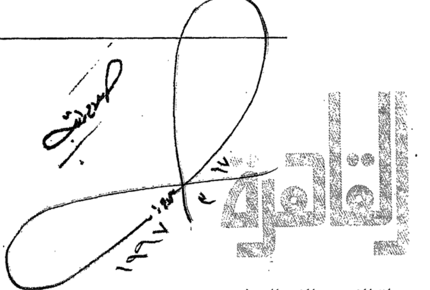


١٠٠ عام من السينما

قرن من الأحلام



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العددان (١٦٩)، (١٧٠)
ديسمبر ١٩٩٦، يناير ١٩٩٧
الثمن لهذا العدد فى مصر: جنيهان ونصف

السعر لهذا العدد فقط

العراق - ٢٠٠٠ فلس - الكويت ١,٥٠٠ دينار - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ٢ دينار - سوريا ١٠٠ ليرة - لبنان ٤٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٥٠٠ دينار - السعودية ٢٥ ريالا - السودان ٦٠٠ ق - تونس ٥ دينارا - الجزائر ٣٥ دينارا - المغرب ٣٠ درهما - اليمن ٢٢٥ ريالا - ليبيا ٢ دينار - الإمارات ٢٠ درهما - سلطنة عمان ٢ ريال - غزة والضفة والقدس ٤٠٠ سنتا - لندن ٥٠٠ بنس - الولايات المتحدة ٢,٢٥ دولار.

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة - ١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

القاهرة

العددان ١٦٩، ١٧٠ ديسمبر ٩٦، يناير ١٩٩٧

ساهم فى تحرير هذا العدد
الناقدة: فريدة مرعى

فهرست:

١٠٠ سنة سينما.. قرن من الأحلام

المواجهات

الفصول والغايات

المراجعات

الإيقاعات والرؤى

من المحرر

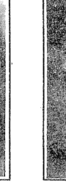
نعتز بأننا متخلفون عقلياً!



أنيس منصور



عبد العظيم رمضان



لطفي الخولي



علي سالم

في شطح أحد المثقفين الكبار شطحاً غير صوفي بالمرة، ووصف مَنْ لا يريد من المثقفين أن يطبّع مع «إسرائيل» تطبيعاً ثقافياً أنه متخلف عقلي.. وهو وصف فيه كثير من التجاوز لجميع الأعراف والقوانين العقلية والأخلاقية على حد سواء، كما أنه نموذج ناصع على وصول طريقة التكفير الفكري مبلغها الأخير وذروتها، وكأنما يقول: من ليس معي فهو ضدي بالضرورة وفي الحال.

والحقيقة أن هناك جيلا أو شريحة من جيل من المثقفين يريدون الفوز بأي شيء لكي يعلنوا بينهم وبين أنفسهم أنهم انتصروا على الموت وخدعوا مكر التاريخ وتقلبات الجغرافيا في حركة عشوائية، لا يحكمها أي مقياس أو معيار اللهم إلا الوهم الذاتي بالتجاوز الذاتي إلى المستحيل.

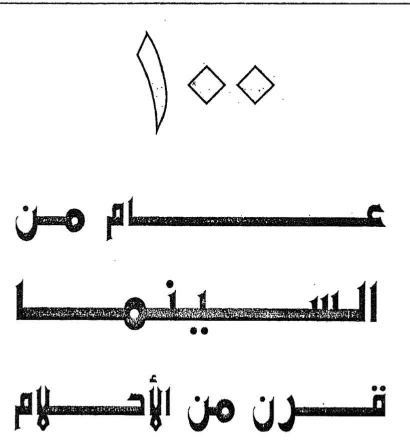
لاشك أنه لابد من سلام، ولا شك أنه لابد من تفاوض لإنجاز السلام، لكن أي تفاوض وأي سلام؟ وإذا كان هناك من يريد أن ينصّب نفسه واصياً على المثقفين فإننا ندعوه إلى قراءة ماسبق أن قالته وكررته القيادة السياسية أمام المثقفين والكتاب والمفكرين، وأمام الصحافيين من أرجاء العالم: إن التطبيع يرجع إلى الشعوب وليس فرضا من فوق أو بالقوة، إلاّ أن هناك من يريد أن يكون ملكياً أكثر من الملك!

كما ندعو المهرولين إلى «إسرائيل» دون ضبط أو ربط، أن يمسكوا عليهم أنفسهم وأن ينظروا إلى القضية من وجهة نظر الفن والثقافة وليس من ناحية المصلحة النفعية المباشرة، فالهيمنة الإسرائيلية لا تزال تتربع على أقدار العرب، فكيف «تطبّع» الضحية مع الجلاد، والجلاد لايزال جلاداً؟! ■

التحرير



ـ القاهرة ـ ديسمبر ـ ١٩٩٦



ق كانت لذة الاكتشافات هى الطريق إلى فتح المجهول، لقد مرَّ البشر منذ معرفة التقويم والتأريخ بلحظات عجائبية، ودفعوا ـ فى معظم الأحيان ـ أرواحهم ثمناً لاختراع ما، أو لنبوءة ما أو لفكرة ما، خارجة عن التقاليد، التى كانت، لتصبح معتقداً راسخاً كلما تقادمتْ.

إلا أن البشر لم يستكينوا محاولين فضَّ أسرار الطبيعة والكون ومرّت عليهم قرون، أصبحت فيما بعد، علامات لموت زمنٍ وصحو آخر، وبعضهم الذى كان منبوذاً فى وقت ما، لسبب دينى أو اجتماعى، أصبح قديساً فِى وقت آخر، وهكذا كأن دواليب تدور لصنع قوالب لتحطَّم فيما بعد.

فالإنسان الأوّل الكائن فى جغرافيته المحدودة، سواء أكانت المكانية أو الزمانية، كان محيطُهُ الضيق هو آخر الكون، فحاول اكتشاف نفسه ومحيطه، وفى محاولاته تلك، اكتشف أدواته من خامات بيئته فى العصر الحجرى، أو فيما تلاه من عصور، كالعصر البرونزى واكتشاف المعادن.. استطاع أن يتغلب على الصعاب ويجعل الطبيعة طَوْع بنانه، وأصبح فناناً فى صنع بيته وفى صنع أدواته من الطين والأحجار والمعادن ثم بدأ يفكر فيما وراء مكانه المحدود، فاكتشف أن هناك جغرافية أخرى وأزمنة أخرى، ومن ثم حاول فهم ما يحدث وراء الطبيعة، فرسم أحواله على جدران الكهوف واخترع لنفسه طواطم وآلهة ليعبدها، وكان «الشعر» أحد أشكال التواصل بين الإنسان والإنسان، بينه وبين ما وراء الطبيعة، وهو أيضاً نصّ طقوس العبادات، وفيما بعد أصبحت هذه الأشعار مقدسة وحاملة لتأريخ البشر فحملت معها

الحكايات، الأساطير، العلاقات الاجتماعية، الحروب، الرسم، المجاز، الخروج.

وكان اكتشاف الجغرافيا والارتحال، فتحا آخر للعقل وللمخيّلة وانفتاحًا للآفاق، ومن ثَمَّ ترك ما هو غير مناسب للحياة والمعرفة الجديدتين، وبدأ في نسج عالم جديد، وبَدَأ الصراع مع الطبيعة كأنه لا ينتهي، فكانت الحروب وما تخلفه من تاريخ على مستوى الانتصار أو الهزيمة، معنى آخر لحياة الإنسان على الأرض، غير أنه لم يتخلَّ أبدًا عن حلمه في معرفة الجديد والوصول إلى أقصى ما أنتجته روحه.

ومن ثمَّ جاءت العلاقة بين الشعر والسينما (أقصى مخيلة القرن العشرين) لأن الشعر (حلم الروح البشرية) حفظ تأريخ الحضارات التي ولدت بعد الإنسان الأول، عبر الملاحم والأساطير، مثلما حدث للحضارة الإغريقية في ملحمتيّ «الإلياذة» و«الأوديسا» لهوميروس، وفي الحضارة الرومانية في «الإنيادة» لفيرجيل، وفي الحضارة الفارسية في «الشاهنامه» للفردوسي و«كتاب الموتى» في الحضارة الفرعونية و«ملحمة كلكامش» في العراق القديم و«الماهابهارتا» في الهند، إلى الملاحم الشعبية العربية «كالزير سالم»، «عنترة»، «أبي زيد الهلالي».. إلخ.

وقد انطلق البشر من مجاز تلك الملاحم إلى التأمل العميق في الكون والأشياء المحيطة، وكانت الأديان إحدى أدوات التطور الهائل، ومن خلال نقد جوهرها - فيما بعد - والصراع حول تفسير بعض نصوصها والإيمان والإلحاد بها، خلقت عقلا جديدًا محاورًا، وقد نشبت حروب فكرية، تحولت إلى حروب حقيقية من أجل إثبات صحة الفكرة وانتشارها أو انحسارها، وكانت الحاجة إلى الاطمئنان وراء التفكّر في الاختراعات والاكتشافات، والبحث عن أرض أخرى.

وكانت تلك الأرض هي «العلم» ومن ثم دخل العلماء معركة دموية عنيفة منذ القرون الوسطى، حتى بدايات القرن العشرين، وقد اتُّهموا بالكفر والإلحاد والهرطقة، واستُشهد كثيرٌ منهم، أصبحوا فيما بعد قديسين، وإن كان هذا الثمن قد دُفع قبل ذلك من قِبَل فلاسفة ومنظرين ومتصوفين وخارجين على منظومة الإيمان التقليدي الراسخ، إلاّ أن العلم ظل يدفع بالبشر للأمام ولا يهاب الموت على مذبح المتعصبين.

ومن هنا كانت الحضارة الأوروبية هي الموكولة منذ القرون الوسطى، بنبوءة العلم، وإن استفادت بقوة من جميع الحضارات السابقة في شتى مناحي التفكير، وقد تضافرت فيها جهود العلماء مع الفلاسفة والمفكرين والشعراء والفنانين في ترسيخ العلم، بغض النظر عن الاستشهاد الذى تم، وما إن جاء القرن العشرون حتى أصبح العلم جزءًا لا يتجزأ من البناء العقلي للإنسان.

ومن هذه الحضارة، جاء الأخوان «لويس وأوجوست لوميير» ليكتشفا طاقة روحية أخرى من طاقات الإنسان الفنية، وأضاف للبشرية الفن السابع (السينما) الذى أخذ من جميع الفنون التي سبقته،



استعار من الشعر والتاريخ والأسطورة والملاحم والدين والعلم والفلسفة والفن التشكيلي ليصبح بحق جماع الفنون.

ومحاولة (الأخوان لوميير) لم تكن الأولى، فقد سبقتها محاولات الفانوس السحرى، الذى اخترع عام ١٧٧٩ على يد روبرت كيربورتر، وآلة هـ. چ كلارك - ١٨٦٠ في بريطانيا، ومحاولات تثبيت الزمن المتحرك، وأخذ صورة متحركة للإنسان، واكتملت بالأخوين لوميير، عندما اخترعا السلولويد واستطاعا أن يحركا الصور في لقطات متتابعة.

وكان العام (١٨٩٥) (عام الأخوان لوميير) تاريخاً جديداً للبشر يؤرخون به أحلامهم، التي ستصبح فيما بعد جزءاً من حياتهم الواقعية أو المتخيّلة، وقد أضاف هذا التاريخ بعداً آخر لمعنى الحياة ورومانسيتها وعنفها، وكشف عن خيال البشر في قوة المجاز.

وإذا أردنا أن نرصد إنجازات هذا الفن العظيم، فإننا نحتاج إلى آلاف الصفحات.. غير أننا نحاول أن نتوقف عند محطات معينة في القرن العشرين، ليس لأنه قرن فوران العلم العظيم، ولا قرن إنجاز الصناعة الهائلة لوسائل الاتصال والأقمار الصناعية والحروب العالمية والقنبلة الذرية فحسب، لكن لأنه قرن المطاف الأخير لألفية وبوابة ألفية جديدة، إذن، من وجهة نظرنا، نرى أن السينما أهم خيال صنعه هذا القرن العظيم.

ولم تكن مصر بعيدة عن تلك التحولات والمحاولات العلمية في العالم، فكان العام ١٨٩٦ عاماً مصرياً سينمائياً، وفي الإسكندرية، ثغر مصر الشمالي بدأ أول عرض سينمائي في شكله البسيط والبدائي، كان ذلك في ٥ - ١١- ١٨٩٦، وقد أثار «دهشة المتفرجين، الذين سيخرج من بينهم فيما بعد صنّاع هذا الفن الجديد، لتصبح مصر إحدى قلاع السينما، حتى إنها سُميت «هوليوود الشرق» ومنها انطلقت السينما إلى معظم أنحاء الوطن العربي.

ومنذ البداية اتخذ العاملون المصريون في هذا الفن مظهراً جاداً ليواكبوا تطور الذهن البشرى، وكان «محمد بيومى»، «محمد خليل راشد»، «محمد كريم» من صُنّاع ذاكرة ذلك الفن، وقد أخرجوا أجيالا أضافت إلى روحه - ومن أساطيرها الخاصة بعداً جديداً، لتصبح في نهاية القرن العشرين فناً مألوفاً، يؤرخ لذاكرة الناس ويرصد الأحداث ويستخدم جميع المنجزات العلمية.

وهنا، أيّا كانت البداية الحقيقية للسينما المصرية، فقد بدأت، والاختلاف في التأريخ لا يهم، فالمهم هو البداية المواكبة للعالم (١٨٩٦) على يد «الأخوين لوميير» في الإسكندرية، حتى عام ١٩٢٧ وعُرض أول فيلم مصرى للسيدة عزيزة أمير، فقد بدأت هذا الفن العظيم في مصر ودرسه المصريون، وقامت نخبة منهم بالاحتفاء به ودفعه في طريق جعله صناعةً سواءً أكانوا مخرجين أو نقاداً أو ممثلين أو كُتّاباً أو اقتصاديين، مثال طلعت حرب باشا، الذى حاول أن يقيم صناعة سينمائية مصرية تؤرخ لحياة المصريين الحقيقية.

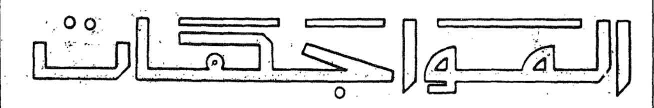


وإن اخترنا تأريخا ما لذروة الحلم، في السينما المصرية، فلاشك سنأخذ زمن الستينيات، الذى استطاعت فيه السينما أن تخلق تياراً رومانتيكياً حالماً، لايزال صداه، حتى الآن، متمثلا فى فاتن حمامة شادية، هند رستم، حسن يوسف، شكرى سرحان، محمود مرسى، محمود المليجى، هدى سلطان، فريد شوقى، صلاح أبوسيف، يوسف شاهين، شادى عبدالسلام، عماد حمدى، عبدالحليم حافظ، محمد الموجى، كمال الطويل، صلاح چاهين، بليغ حمدى، حسن الإمام، كل على اختلاف هواه وما أعطاه لفن السينما، فقد نهضوا أو حاولوا أن ينهضوا بها عبر الحلم الذى انكسر مع سينما السبعينيات، العقد التاريخى الغريب في حياة المصريين، إلا أنه فى الثمانينيات، بدأ جيل يقوده فرسان من المخرجين والممثلين والكُتّاب، فى محاولة منهم للتعبير عن مصر من الأعماق، ومازالوا يأملون أن يدخلوا الألفية الثالثة بالحلم. الحلم الحقيقى غير المزيف، دون رقابة أو خوف، عبر جميع الآراء، والتعبير دون مقص الرقيب أيًا كان، سواء أكان رقيباً موظفاً أو رقيباً اجتماعياً أو رقيباً داخلياً، فعليهم بعد مائة عام من السينما أن يدخلوا المائة الثانية بذلك الرصيد الضخم من الفن السابع العظيم.

فقد كان المصريون يحلمون، منذ نهاية القرن الماضى، أن تكون مصر للمصريين وأن يطردوا الاستعمار والفقر والجهل والمرض، وحاولوا استنهاض مواهبهم الكامنة، فتأريخ السينما ليس بعيداً عن قُوّاد الثورات: عرابى، سعد زغلول أو قُوّاد الفكر: محمد عبده، طه حسين، شوقى، البارودى، چورچ أبيض، سيد درويش، وعلى مبارك، فجميعهم كانوا يحلمون ويتعلمون أىّ فنٍ جديد أو فكرة جديدة، ويحاولون هضمها وجعلها فكرة لصالح الروح المصرية، وعندما جاءت السينما، استطاع نَفَرٌ منهم أن يحولها إلى صناعة مصرية خالصة، ولو من ناحية المضمون، وإن تأثرت بالغرب فى البدايات، وما زالت فى بعض الأحيان، إلا أن هناك علامات لا تُنسى مثل فيلم «السوق السوداء»، و«العزيمة» لكمال سليم، و«الأرض» و«المومياء» و«بداية ونهاية» ومعظم أفلام ليلى مراد حتى جيل عاطف الطيب وخيرى بشارة وداود عبدالسيد ورضوان الكاشف ومجدى أحمد على، وفي هذا العدد، نحاول فقط أن نوثق لحظة من الزمن مرّتْ بأصدائها التى ستظل باقية، وأن نرصد جميع ما يتعلق بالسينما، بقدر الإمكان، سواء على مستوى تأريخها أو تقنياتها أو على مستوى تناولها للإنسان ككل، سياسياً واجتماعياً، أو من حيث هى صناعة كاملة، هل نجحت بما حلمت به خلال مائة عام أم لا؟ وما مدى فاعليتها فى المجتمع المصرى؟ ■

مهدى مصطفى





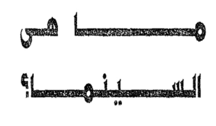
١٠٠ سنة سينما.. قرن من الأحلام



شكري سرحان

ـ القاهرة ـ ديسمبر ـ ١٩٩٦





حسنى عبد الرحيم
كاتب وباحث مصرى

قا انفصل الإنسان عن الطبيعة واستطاع بواسطة فاعليته على الطبيعة ذاتها أن يصنع وسائل معيشته، تشكل الوعى واللغة بفعل هذا الانفصال، لكنه وعى معذب بالاختيار.. إن الخروج من جنة عدن هذه شكل عنصر الحنين الدائم فى الوعى الإنسانى إلى العودة مرة أخرى للانسجام مع الطبيعة، فكان الفن هو الوسيلة التى مارسها الإنسان لتصوير ذلك الحنين NOSTALGIE.

الصورة المبكرة المرسومة على جدران الكهوف والطواطم على صورة أو قناع حيوان مثلت ذلك الهاجس حول الخلق.. إن الإنسان الذى تحول يريد أن يحول الطبيعة.

تطورت الحضارات الكتابية مع تنوع الأشياء المخترعة والتى ليست مواد مباشرة للطبيعة ولكنها محولة بفعل العمل الإنسانى، وتنوعت المسميات والأفعال فنتج عن ذلك كله تطور وسيط لإدراك العالم الموضوعى ولتنظيم العمل والجماعة هى «اللغة»، تمثلت وظائفها الأولية فى وصف الأشياء ووصف الحركة ووصف الزمن، ثم تطورت بعد ذلك لتتضمن بالإضافة للدور والمحتوى الموضوعى لدور ومحتوى اجتماعى - أيديولوجى - لم يعد الإنسان الذى خرج من جنة عدن - الشيوعية البدائية - لم يعد أخا الإنسان لقد أضحى الناس حيوانات طبقية متكلمة.

إن الوظيفة الأهم «للغة - الكلام» أصبحت خلق تصور عن العالم يناظر التقسيم الاجتماعى للعمل. إن العمليات اللغوية - الاجتماعية بجانب وظيفتها الإدراكية الموضوعية أصبح لها دور إعطاء تبرير وجود الإنسان فى مجتمع طبقى وخلق (كزموجين) - تصور عن العالم - هيراركى مماثل للوضع الاجتماعى.

كانت الحكمة ثم الدين هى المنتجات اللغوية الأكثر إحكاما.. والمدونة سواء على حوائط المعابد ثم بعد ذلك فى كتب مقدسة.

تطورت إلى جانب (اللغة - الكلام).. أدوات أخرى أقل انضباطا للمنطق الاجتماعى - الرسم - النحت - الموسيقى - ذات دوافع ميثالوجية - يوتوبية أعمق بينما وشائج - (اللغة - الكلام) بالحياة الاجتماعية والاتصال اليومى.

إن وطأة الاجتماعى داخل النظام اللغوى - الكلامى هو الذى جعل من الفنون - الرسم، النحت، الموسيقى - ملجأ للتحرر والتعبير عما يتخطى الشروط الاجتماعية المعاشة بينما الأدب هو الأكثر تزامنا مع الحياة الاجتماعية.

إن عملية كتابة وإنتاج الأعمال المكتوبة والمقدسة؛ الكتب الدينية - الحكمة - النصوص القانونية.. وكلت إلى، وقام بها أعضاء متميزون فى الهيئة الاجتماعية.

ولم ينتج المعدمون نصوصا مهمة حتى «ثورة سبارتاكوس» والتمردات الكبرى المقبلة لم تنتج نصوصا مبنية ومحكمة.

والمسيحية كحركة معدمين لم تتحول من طقوس (Rite) إلى نص مكتوب إلا عندما أصبحت دينا وجزءا من الطبقة السائدة، وإلى مؤسسة وأداة اجتماعية بيد طبقة تمتلك من الفائض ما يمكنها من تفريغ موظفين أيديولوجيين (كهان - وعاظ - رسل).

على العكس من ذلك، كانت الأعمال الفنية ضمن وظائف العمل اليدوى، لقد استطاع الفنان - البروليتارى - لا أن يعبر فقط عن المفاهيم السائدة - لكن أن يسرب داخل الفن ما يتخطى وضع الطبقات - اليوتوبيا - فى الشرق، فإن النصوص التأسيسية المدونة والمتناقلة سواء كانت مقدسة أو دنيوية أو المتناقلة عبر الأجيال من المجتمع القديم، هى النصوص المتمثلة والممثلة للحقائق الاجتماعية، والإنتاج اللغوى للمحرومين مشتت وغير منتج وفق دوافع محددة وواقعية - استراتيجية - للخطاب، وأغلب هذا الإنتاج طواه النسيان.. أو ظل ضمن الحكايات الشفاهية المبعثرة.

فى العصر الوسيط المتأخر، ارتبطت فنون الرسم والنحت والموسيقى بالهيراركية الدينية فى أوروبا، وفى الشرق ارتبطت العمارة بالتحالف الدينى - الدنيوى المسيطر.. فى أوروبا قام الرسامون بإبداع الكاتدرائيات وتصوير الحياة المقدسة، وفى الشرق كانت المساجد العظيمة وفى الحالتين أضيفت الأبهة والعظمة على خطاب الدين وعلى مؤسسات السلطة.

فى عصر النهضة الأوروبى، بدأت عملية تثوير كبرى للحياة الاجتماعية ووسائل الإنتاج والحياة الثقافية، لم يكن هذا وليد فكرة عبقرية خطرت على ذهن مفكر أو مصلح وإنما النتيجة المباشرة لظهور طبقة اجتماعية جديدة يشكل التغيير المستمر لأساليب الإنتاج أهم مستلزمات وجودها وبقائها. إن البورجوازية الجديدة أنزلت المهن الثقافية القديمة والمقدسة من عليائها التى وضعت فيها فى العصور القديمة والوسطى وحولتها إلى عمل مأجور، لقد أصبح الفنانون الحديثون عمالا مأجورين وأصبحت الأعمال الفنية سلعا، وفى الوقت ذاته احتوت هذه العملية تناقضا صارخا، ذلك أن إنتاج الفنانين يمثل حاجة ماسة للاستقرار الأيديولوجى والسيادة، وهو ليس إنتاجاً يتم وفق خطوط إنتاج منظمة بما يوافق التقنية، لكنه يعتمد على عوامل شديدة العشوائية شخصية وتاريخية ولايمكن إرجاعه إلى العمل المجرد الضرورى اجتماعيا، وهذا العنصر جعل من الأعمال الفنية مجالا واسعا للاستحواذ والمضاربة؛ لكن المفارقة أن كثيرا من تلك الأعمال الباهظة الثمن مات مبدعوها من التضور جوعا.

زبدة القول أن خلق «صورة»/ (Simulacre - Image) للعالم المادى والروحى كان المجال الرئيسى؛ وربما الوحيد والدافع للإنتاج الفنى عبر العصور التاريخية المختلفة.

أدى اختراع التصوير الفوتوغرافى كأحد نواتج تقدم العلوم والكيمياء، إلى وضع فنون التشكيل - التصوير - والنحت - فى تحد كبير خرجت منه بابتداع طرق وأشكال جديدة للتعبير غير الكلاسيكى بدأت بالتأثيرية والتكعيبية حتى آخر المطاف، لقد استطاعت آله التصوير الضوئية - الكاميرا - أن تنتج صورة الأشياء - صورة العالم الموضوعى لكنها عالجت الثوابت وهو ما عالجته الفنون الأخرى من قبل، ظلت الحركة والزمن عصيتين على الإمساك والتصوير، لقد بقيا مجالين للوصف لايمكن الإمساك بهما:

مكرٍّ مفرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً

كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ من علِ

فى مطلع قرننا الذى يوشك أن ينصرف، أتى التطور والثورة الأهم فى تاريخ الفن..

ماهى السينما؟

لفن يمكنّا من تصوير الحركة.. ثم بعد قليل تصوير الزمن.. إن اختراع السينما هو العملية الأكبر فى تشكيل الوعى الإنسانى منذ اختراع اللغة أو تكونها.

السينما صورة الحركة

فى (مكرٍّ مفرٍّ) وصف للحركة وتصويرها عن طريق وسيط هو اللغة، وهناك فى الديناميكا وصف آخر للحركة نقطة A (X وY) نقطة B (X_1 وY_1) خلال زمن T كانت الحركة الميكانيكية قبل عصر الرأسمالية هى حركة الأجسام بفعل الجاذبية أو بفعل القوة الحيوية (العضوية) الرأسمالية والأزمنة الحديثة كان أحد مولداتها توليد الحركة صناعيا بالمحرك البخارى ثم بالاحتراق، لقد تم الحصول على الحركة صناعياً، ومنذ تلك اللحظة الفاصلة أخذ كل شىء يتحرك ولايتوقف أو يموت.

وجاءت الصور المتحركة أو صورة الحركة التى تسجل حركة الشىء (انتقاله، وتحوله، إن العالم الذى لن يستقر فيه شىء على حالة أنتج أخيرا الأداة الفنية التى تستطيع أن تنتج فن الحركة Movie.. فى الأفلام الأولى للإخوة «لوميير»، فإن صورة اندفاع (حركة) الناس فى الخروج من أبواب المصنع.. وصورة وصول القطار.. التى ربما لاتثير العجب الآن.. كانت هى الإدهاش والسحر عينه، فلأول مرة يرى الإنسان صورة شىء يتحرك وفى العروض الأولى يحكى أن بعض المشاهدين اختبئوا حتى لايدهسهم القطار.

فى الأفلام الأولى المصرية «**لمحمد بيومى**»، فإن صورة التحرك الهوينى بالجمال على كوبرى قصر النيل تجمع الناس لاستقبال **سعد زغلول**، وفى الحالتين (**لوميير - بيومى**)، فإن الكاميرا تقتنص هذا المدهش - إمكانية تسجيل تحرك الناس والأشياء - فى السينما الصامتة، تكتشف إمكانية التغيير بين إيقاع أخذ الصورة وإيقاع عرضها، أى تغيير معدلات الحركة لإعطاء إمكانيات التسارع أو التباطؤ - تحليل الحركة - واستخدام هذا فى الدراما - كاريكاتور مثلا - فى «الأزمنة الحديثة» **لشارلى شابلن** فإن حركة الماكينات المتماثلة وحركة الإنسان اللاهثة وراءها.. الإنسان الآلة الذى تحول إلى ملحق للحركة الميكانيكية.

يأتى «المونتاج» - التوليف - لكى يوجه الضربة القاصمة إلى نظرية **أرسطو** فى الدراما (وحدة المكان - وحدة الزمان).

إن المسرح الذى مثلت عليه صراعات الإنسان الكبرى خلال تحوله من الهمجية إلى التمدين - التراجيديا - يخلى المسرح مكانه للسينما وتخلى التراجيديا مكانها للدراما الحديثة التى لاتتضمن وحدة المكان - فى الوقت نفسه فإن قوى الإنتاج الجديدة - الرأسمالية تتخطى الحدود وتتوسع عبر القارات.

إن المكان القديم للحدث قد اختفى ليحل محله مكانية جديدة مركبة يربطها المركبات السريعة والتليفون والتلغراف.

إن حدثا يتضمن حوارا بين شخصين غير متواجدين على القارة نفسها أصبح ممكنا ومعتادا فى الحياة كما فى السينما باستخدام المونتاج المتوازى.

الإيهام بالحقيقة منذ «مكرٍّ مفرٍّ» حتى «تكون أو لا تكون»، كان سعياً دائماً للفن والأدب فالأيديولوجيا لاتقدم نفسها بوصفها تصورات ولكنها صورة الواقع.

الآن، أصبح بالإمكان إعادة خلق وتكوين صورة الواقع وفى شموليته أى فى حركته ودخلنا إلى عصر أصبح الإيهام بالواقع والقدرة على السيطرة والتوجيه بالاتساع نفسه والشراهة نفسها التى لأدوات الإنتاج الحديثة ذاتها.

إن «عصر الأيديولوجيا» هذا، كانت وسيلته الرئيسية هى فى التوجيه وخلق العادات وتبنى المسالك.. وصنع الإنسان الجديد.. كانت الأداة هى الصورة المتحركة أو صورة الحركة التى تعطى أكبر إيهام ممكن وغير مسبق بحقيقة الحدث والذى يكون فى الحقيقة عملية صناعية وتخيلية كاملة تمت داخل معامل واستديوهات دخلت السينما إلى المجال الأهم فى عملية الإنتاج الحديثة وهو مجال الاستهلاك، إنها أصبحت مندوب المبيعات الذى لاغنى عنه لخلق الدوافع الاستهلاكية.

منذ ما يقرب من قرن وعملية تشكيل طبقة متوسطة جديدة عالمية تأكل بالطريقة نفسها وتحب بالطريقة نفسها ولبناتها المواصفات الجسدية نفسها.. هذه العملية للتوحيد القياسى للناس - تمت من خلال السينما.. كانت أجساد وملابس وعادات البنات فى ميدان **طلعت حرب** تتحول لتصبح مثل تلك البنات فى الشانزليزيه أو ميدان الطرف الأغر بلندن.. هى نفسها أجساد وملابس وسجائر وطريقة حركة وطريقة إغراء وتأوهات نجمات ونجوم السينما الهوليوودية. لقد تم إعادة الخلق بواسطة الشريط السينمائى الممنتج.

السينما صورة الزمن

الزمانية الكرنولوجية والتتابع لأحداث ينبغى البحث بينها عن حدث تأسيسى - ميلاد المسيح - هجرة النبى - هدم هيكل سليمان.. كانت الأشكال المؤهلة لتاريخ قبل رأسمالى.. العصر الحديث أوجد زمانية جديدة فتتابع الملوك أو ظهور نبى لم تعد أحداثاً مهمة، لقد تشكلت زمانية جديدة قدمها «**كارل ماركس**» مفكر العصر الحديث بامتياز..

إن السؤال ما هو الزمن؟ وكيف نقوله؟ يجيب «**دانييل بن سعيد**»: كتابة جديدة للتاريخ، أيضا إنصات جديد وكتابة جديدة للزمن.. لم يعد هناك ذلك التاريخ لوحدة المعنى فى تاريخ عالمى محكم بالتحالف بين النظام والتقدم، الانقطاعات.. الأزمات.. الثورات هى الجوهرى فى التاريخ الحديث.. هى الحوادث بامتياز.



طلعت حرب مؤسس ستوديو مصر



فاتن حمامة وفردوس محمد وعبد الوارث عسر فى فيلم «لك يوم يا ظالم» لصلاح أبو سيف

فى الزوج (مكان - زمان) فى الميتافيزيقا القديمة، يبدو المكان كأنه الأداة الوديعة لموضوعية ساكنة وأبدية الزمن المتحرك، ليس له مكان فى هذا الرسوخ الاستاتيكى فالماضى لم يعد موجوداً، والمستقبل لم يصل بعد، والحاضر نفسه يهرب من كل لحظة ليست كل نفسها أو لحظة أخرى هكذا فالزمن والحركة متلازمان وكما يمكننا أن نقيس الحركة بالزمن فإننا نقيس الزمن بالحركة، ويتجاوز الزمن المقدس للدين والزمن المتماثل للفيزياء فإن الزمنية الخاضعة لإيقاع التاريخ والاقتصاد منظمة فى موجات وفترات وأزمات.. إنها علاقة اجتماعية، هناك زمن ميكانيكى للإنتاج، وزمن كيميائى للتبادل وزمن عضوى لإعادة الإنتاج، وزمن تاريخى للسياسة وهكذا فالساعة هى أول Automat (آلية) تم استخدامها فى مهمة عملية.

الزمانية الجديدة Temporalité تتضمن (حاضر الحاضر) (Present du Present) وحاضر الماضى (Present du Passé) وحاضر المستقبل (Present de Future). فى السينما يجد هذا التغيير الزمانى تعبيره فى العصر الذى تم فيه تعبئة الزمن على هيئة سلعة (قوة عمل).

كان الاهتمام فى الأركيولوجى القديم هو البحث عن الزمن المفقود والحصول على بعض آثاره جعلت السينما ليس الحصول على الآثار ممكنا.. ولكن الإبقاء على الحدث والزمن.. نستطيع أن نحضر الماضى وأن نراقب الزمن الذى كان يراقبنا.

التقطيع Decoupage والتوليف Montage أتاحا إعادة ترتيب الزمن وتصويره واختراع زمانية السينما التى تتيح خلال ساعتين استعراض تاريخ واقعى يحدث فى مئات السنين.

إن ما تغير من زمانية على الصعيد الاجتماعى، تغير فى الفن لكى نخلق السينما - فن القرن العشرين.

وحدة الزمان التى اشترطتها الدراما القديمة تم الإجهاز عليها أيضا.. «الزمكانية» الجديدة يلعب الزمن فيها مع المكان فى علاقة تبادلية مختلفا عن إيقاعه الحقيقى، حركة تتحول إلى زمن.. وزمن إلى حركة.

ما هى السينما؟

إن عملية مراقبة الزمن هذه، تغير علاقات الموضوعى بالذاتى وعلاقات جمهور صالة العرض بالشاشة، إن الزمن السينمائى يتيح ويوفر ويستوجب دخول المشاهد إلى المشهد وتلبس الجمهور للشخصيات السينمائية وإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية.

من الميلودراما العاطفية حتى الموجة الجديدة مرورا بالواقعية والاستعراض الموسيقى، فإن عملية تشكيل الوعى والذوق والحساسية أصبحت تتم خارج المدرسة والمسجد والكنيسة.

لم يقتصر الأمر على ذلك فتقديم ما يسمى التاريخ - الماضى - الذى أعيد بناؤه مرة أخرى لكى يبرر ويقوى علاقات القوى الحاضرة.. تاريخ الرومان واليونان والمصريين قدم كمقدمة لانتصار الحضارة الرأسمالية الغربية، إن يوليوس قيصر يتحدث لكى يتشابه مع فرانكلين روزفلت وبينما كان الفاعلون على مسرح الأحداث فى الثورة الفرنسية والأمريكيون يقومون بأدوارهم مرتدين حللا وعبارات قديمة من الجمهورية الرومانية.. على العكس، فالسينما قدمت الرومانيين واليونانيين يتكلمون كمواطنى ورؤساء الولايات المتحدة وأوروبا.. تم تقديم عصابات الغرب الأمريكى كأبطال ملحميين.

قدم استدعاء المستقبل أيضا كعبد الحاضر ذلك، مع وهم القوة بأن أيديولوجيا الحاضر وعلاقاته تستمر إلى الأبد - نهاية التاريخ - إن سينما الخيال العلمى (Science Fiction) هى تخيل أن انتقالا هائلا وغزواً للمجرات ممكن فى الوقت التى تظل فيه علاقاتنا الزمانية على الأرض كما هى، فى المرحلة الجديدة كل ما هو ثابت يتبخر إلى أثير وكانت السينما هى المعادل الفنى لهذه الزمانية، لقد تغيرت بعدها أساليب الفنون الأخرى فى الكتابة غزت أساليب المونتاج والباستيش، والفلاش باك والتقطيع السينمائى.

والشعر اتجه إلى وصف الحياة اليومية والتجربة المعاشة بعيدا عن المفاهيم، والرسم بحث عن طريقة جديدة للتكوين.. لم تكن التكعيبية ممكنة دون خيال سينمائى حتى وصلنا أخيرا عند «وارن وارهول» لاستخدام نيجاتيف فوتوغرافى متتابع - صورة مارلين مونرو - وسينمائية للفن التشكيلى.

لقد سمعنا ما يعز على السماع

لقد شهدنا ما يعز على الرؤيا. ■





القاهرة ـ يناير ـ ١٩٩٧ ـ



مديحة يسرى

ـ القاهرة ـ ديسمبر ـ ١٩٩٦

ماهى السينما؟



أزمة الفن السابع

مدكور ثابت

كاتب ومخرج مصرى
رئيس المركز القومى للسينما

فيما بين الفن والاقتصاد يطول مشوار الذهاب والمجيء بحثا عن مكامن المشكلة فى أزمة صناعة السينما المصرية، لكن من بين المداخل كلها التى يتم اقتحامهما فى محاولات الفحص والتشخيص يلتئم الجميع لدى مدخل أساسى يندر أن يستثنيه أحد،ألا وهو المدخل من خلال مشكلة «التوزيع الخارجى للسينما المصرية»، والذى يندرج - وفقًا للمفهوم الاقتصادى - تحت موضوعات «التسويق» وفى هذا الصدد أيضا، نجد المناقشات وقد طالت دون أن تتجاوز رصد ظواهر المرض وإعلان الآمال المتكررة فى الشفاء دون انتقال حقيقى إلى إبداع حلول عملية، وذلك هو الأمر الذى تستهدفه سطور هذه الورقة هنا، فى محاولة لاقتحام الأزمة بحصرها أولا فيما عليه الإجماع، وهو مشكلة التوزيع الخارجى للسينما المصرية، لكن مع محاولة طرح نموذج عملى ضمن اقتراحات الحلول المرجو إبداعهـا، دون أن يعنى ذلك أنه حل أوحد، بل نقر أنه مجرد فتح الباب المنهجى أمام هذا الطريق فى التفكير بطرح الحلول العملية كمجرد نموذج ليس إلا...

بداية ، ولكى يمكن طرح مقترحات عملية،لابد من التأكيد على أن مشكلة التوزيع الخارجى غير منفصلة عن «نمط الإنتاج السينمائى المحلى، وتوزيعه الداخلى» لذا يلزم التعرف - أولا - على هذا «النمط»، ثم التعرف - ثانيا - على حجم ومساحة التوزيع الخارجى الحالى ومشاكله.

نمط الإنتاج والتوزيع السائد فى السينما المصرية

لقد اعتمد تمويل إنتاج الفيلم السينمائى فى مصر بطول تاريخه على نمط أساسى واحد، قلما كانت تشذ عنه بعض الحالات الاستثنائية، وهو نمط تمويل إنتاج الفيلم بقروض التوزيع المسبقة، إذ يكفى أن يمتلك المنتج الممول للفيلم ما يقدر بحوالى $\frac{1}{4}$ إلى $\frac{1}{6}$ الميزانية التقديرية لفيلمه كى يمكنه بدء العمل فى تنفيذه، والخطوات المتبعة فى ذلك واحدة فى معظم الحالات، فما أن يتم التوفر على سيناريو مكتوب ويكون ذلك مواكبا للاتفاق عليه مع أحد النجوم أو النجمات، حتى يبدأ المنتج بالارتباط المالى مع أحد موزعى الأفلام بناء على عقود موقعة مع المخرج والسيناريست والممثلين الرئيسيين والذين لم يدفع لهم المنتج إلا القسط الأول بمثابة مايسمى «العربون» حيث يكون ذلك كافيا لأن يدفع له الموزع بدوره القسط الأول سداداً للاتفاق الذى يتم بإحدى طريقتين:

أولا: أن يكون القسط جزءاً من ثمن «بيع قطعى» للفيلم بحيث تئول ملكية تسويقه وعائده بالكامل إلى الموزع بمجرد خروج نسخة العرض الأولى للفيلم من المعمل وموافقة الرقابة عليها.

ثانيًا: أن يكون القسط جزءاً من قرض مسبق يتم الاتفاق على حجمه، وهو ما سوف يستقطعه الموزع من إيرادات الفيلم بعد بدء عرضه، دون أن يحق للمنتج أى شيء منها قبل استرداد قيمة القرض أولا.

وعادة ما يتم دفع القسط الأول من الموزع إلى المنتج بعد الانتهاء من الأسبوع الأول للتصوير حيث يكون قد أثبت جدية المشروع، ليتوالى تسليمه الأقساط التالية فى نهاية كل أسبوع من التصوير، وربما تكون ثمة أقساط أخرى مع مراحل تشطيب الفيلم حتى خروج النسخة النهائية للعرض من المعمل، وعليه فإن هذا النمط فى العلاقة المالية بين المنتج والموزع قد استتبع ظواهر عديدة بطول تاريخ الإنتاج السينمائى المصرى، لعل من أهمها:

١ - هيمنة الموزع السينمائى (الداخلى والخارجى) على مقدرات السينما المصرية، فى مقابل ضعف المنتج السينمائى سواء أكان فرداً أو شركة وهو ضعف يتمثل عادة فى عدم القدرة على التحكم فى سعر بيع الفيلم أو نسبة المشاركة فى إيرادات الفيلم، بما يحرم هذا المنتج من القدرة على تراكم أية أرباح على المدى الطويل، وإن كان لايصاب بالخسارة فى العادة وإلا ما كان ليستمر فى مزاولة إنتاج الأفلام سنة بعد أخرى، بينما فى المقابل تتزايد أرباح الموزع وتتراكم دون

أدنى نسبة تذكر من حيث المخاطرات المالية، ومن ثم تتزايد دائما هيمنته على مجمل الصناعة السينمائية فى مصر.

٢ - استفحال اعتماد اقتصاديات إنتاج الفيلم المصرى على نظام النجوم «المثبتين» باشتراطات الموزعين، بحيث يصعب - حتى فى ظل الاعتراف بحتمية هذا النظام - طرح نجوم جدد إلا كلما بدأت تظهر نوبات ألفشل التجارى المستحكم لكل حالة من حالات هؤلاء النجوم «المثبتين» وعادة ما تكون محاولات استعواضهم بجدد محاولات شاقة متعثرة لايقدم الموزع على المخاطرة بها، تاركاً أمرها لحالات الإنتاج المغامر الذى هو بحكم نمطية العلاقة مع التوزيع، إنتاج محكوم على أمره من الموزع السينمائى.

٣ - ترسخ الطبيعة المضادة لاكتمال التفكير الرأسمالى الحقيقى لدى المنتج السينمائى المصرى وهى المتمثلة فى مبدأ الكسب الضئيل السريع، مع التضحية والتغاضى عن إمكانية تحقيق الكسب الأكبر بكثير جداً على مدى أطول، والتنازل عنه للموزع الخارجى، مثلا نجد ذلك فى تفضيل بيع الفيلم بسعر قطعى «ضئيل» دونما صبر على توزيعه فى كل بلد على حدة (بالنسبة المشاركة)، ومثلما نجد التهافت على الإنتاج بالمقاولة لمجرد التمكن من اختصار مبلغ ضئيل من التكلفة وليكون هو الهدف الربحى الوحيد دونما نظر إلى مستوى فنى أو استهداف جماهيرى للاهتمام بالعائد النهائى للأرباح ... إلخ. ويؤثر - ترسخ مبدأ الكسب الضئيل السريع - بالسلب على جميع الشروط اللازمة لتوفر القوة الرأسمالية للسينما المصرية كصناعة وتجارة، حيث ينعكس هذا المبدأ فى تجسيد ظواهر عديدة، منها:

أ - عدم وجود وحدة حقيقية أو رابطة فعلية بين منتجى السينما المصرية، وعلى سبيل المثال كلما تمت محاولة لتحقيق هذه الرابطة بالاتفاق على حد أدنى لسعر بيع الفيلم المصرى وجدنا رواد مبدأ الكسب الضئيل السريع وقد خذلوا الاتفاق عند أول منعطف يتيح لأى منهم فرصة البيع بأحط الأسعار التى لايصدقها عقل، وبما يجبر الباقين - وبسبب ترسخ ذات المبدأ - على التهافت للبيع بأبخس منه.. وهكذا..

ب - تفشى ظاهرة التناقض بين المطالبة بأن ترفع الدولة يدها عن السينما لصالح القطاع الخاص، وبين مطالبة الدولة (دائما) بحل أزمة السينما بالدعم، دونما طرح صيغة عملية تحقق المطلبين المتناقضين، لأن الهدف الأكثر وضوحا هو الكسب السريع، وليس مهماً تحقيقه بدعم أو بعملية إنتاجية سريعة.

حجم ومساحة التوزيع الخارجي ومشاكله

إن المنطلق الأساسى الذى يحكم حجم ومساحة انتشار الفيلم المصرى ومن ثم حركة توزيعه هو العالم الناطق باللغة العربية، كما يفضل **چورج سادول** أن يسميه بدلا من «العالم العربى»، وذلك للإشارة إلى ما يقرب من مليار ذوى قوميات مختلفة، ولكنهم مرتبطون من داكار حتى چاركاتا بثقافة مشتركة، أما معقل الانتشار الرئيسى للغة المنطوقة بالعربية فهو أفريقيا الشمالية والشرق الأوسط، حيث المركز الثقافى لهذه البلدان وهو القاهرة قد أصبح بعد عام ١٩٤٠ عاصمتها السينمائية على ما يقره سادول.

ولقد لعبت اللغة العربية دورها فى توزيع الفيلم المصرى، منذ نطقه خاصة، ومن ثم غدت له أسواق عرضه المحددة فى هذه البلدان وأصبح لتحقيق ذلك أعراف وتقاليد تجرى على أساسها كافة الارتباطات بين الموزعين والمنتجين المصريين، ولكن أيضا فى ذات إطار نمط الإنتاج والتوزيع الذى سبق رصده مما جعل المنتج المصرى يغفل أو يخسر ما يتم تهريبه من أسواق فرعية، بل وخفية، لا تكون ضمن ارتباطات المنتج مع موزعه، لكن هذا أمر متعلق بالعلاقة بين الشريكين الخصمين فى العملية: المنتج والموزع، أما مردود العملية في ذاتها وفى مجملها من الناحية الاقتصادية فقد اتسم دائما بأعلى درجات النجاح وإلا ما كان ليمكن استمرار هذه الصناعة بطول هذا التاريخ ورغم عديد مما كان يقال إنه اختناقات، أو أزمات، وعلى ما يذكره **چورج سادول** فإنه «وإذا كانت فترة ما بعد الحرب مباشرة (العالمية الثانية) قد اتسمت بأزمة قصيرة، فإن السينما التجارية المصرية رسخت مواقعها فى السوق العربية والإسلامية الواسعة التى تمتد من داكار إلى چاكارتا، وكذلك فى البلدان ذات الجالية الكبيرة، باعتبار أن مليونى عربى كانوا يعملون حينذاك فى الأمريكتين، وعلى الأخص الجنوبية، وأكثر من ثلثمائة ألف فى فرنسا، وقامت فى تلك البلدان الغربية بضع عشرات من دور السينما مكرسة للأفلام المصرية وحدها «بل أيضا» بلغت حظوة الأفلام الناطقة بالعربية لدى الجمهور فى بعض البلدان مبلغا ضاعف أحيانا من قيمة تذكرة الدخول بالقياس للأفلام الأمريكية، وأبقى على العرض مدة تزيد عليها بثمانية أضعاف أو عشرة».

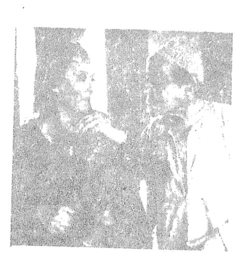
هذا إلا أن التأريخ لظاهرة هذا النجاح فى المردود الاقتصادى من التوزيع الخارجى لابد أن تكون له وقفة مع بدء الستينيات فى مصر حيث إعلان القرارات الاشتراكية وظهور الخلافات السياسية مع بعض البلدان

العربية مما كان له أثره فى تراجع مساحة التسويق باستثناء ظاهرة ضعيفة متمثلة فى تهريب نسخ من الأفلام ١٦ مم والتى لم تكن تمثل أسعارها إلا درجة الإنقاذ من حافة الخسائر، وظل عنصر الخلافات السياسية يلعب دوره هذا، إذ حتى عندما كان يحل مع إحدى البلدان تكون ظروف التسويق فيها قد اختلفت، مما جعل خريطة التوزيع ذاتها تختلف، رغم أن الطلب الجماهيرى نفسه يزداد على الفيلم المصرى، الأمر الذى يخلق ظواهر جديدة كالتهريب، خاصة على أشرطة الفيديو، وهو ما يعانى منه المنتج المصرى، بل فى أحيان كثيرة يكون ذلك من أسباب معاناة الموزع نفسه، وكان لابد إزاء ذلك من دور للدولة فى حماية هذه الصناعة تمثل فى عديد من التشريعات وفرض الإجراءات المتمثلة بالعرض على لجان تقييم الأسعار والحصول على تصاريح التصدير من الإدارة العامة للاستيراد والتصدير، وكذلك الرقابة على المصنفات الفنية للحصول على تصاريح صلاحية المصنف، ثم الجمارك لاستيفاء الإجراءات والرسوم الجمركية، وقبل كل ذلك العرض على غرفة صناعة السينما للحصول على الشهادات الدالة على حقوق الملكية.

أما ولرصد الواقع الراهن، كان لابد من تحقيقه خلال المنفذ الفعلى لتصدير هذه الأفلام المصرية، ألا وهو الإدارة العامة للاستيراد والتصدير التابعة للمركز القومى للسينما، وقد جاءنا التقرير المنصب على رصد الموقف فيما يتعلق بتصدير الأفلام المصرية وأسواقها فى الخارج حتى تاريخ التقرير فى ١٩٩٣/١١/٨ الذى يشير فى هذا الصدد إلى ما يلى:

الأسواق التقليدية

لاتزال المنطقة العربية هى الأسواق الأساسية للفيلم المصرى، وهى تتأثر بشدة بالتقلبات السياسية، كما أن ترتيبها الهرمى من حيث أهمية المتحصل منها يختلف من فترة زمنية لأخرى، فعلى سبيل المثال كانت الأسواق الرئيسية للفيلم المصرى خلال حقبة



لقطة من فيلم (الزمار) المعلم جابر (توفيق الدقن) واضطهاده لمريم (محسنة توفيق).



- مشهد من فيلم «لا وقت للحب» يجمع بين فاتن حمامة ورشدى أباظة

السبعينيات هى لبنان وسوريا والأردن والعراق فى حين كانت السعودية والكويت ومنطقة الخليج أسواقا هامشية.

أما خلال الثمانينيات حتى الآن مع ظهور وانتشار الفيديو كاسيت، فقد أصبحت السعودية والكويت ومنطقة الخليج هى الركائز الأساسية لإيرادات الفيلم المصرى من التوزيع الخارجى، بينما تراجع لبنان بسبب الحرب الأهلية واختفت سوريا بسبب المقاطعة.

وفيما يلى موقف الأسواق التقليدية للفيلم المصرى فى الوقت الحاضر:

١ - المملكة السعودية: هى الدعامة الأساسية لإيرادات أى فيلم من الخارج وتأتى فى المرتبة الأولى... ويقتصر التصدير إليها لأغراض العرض التليفزيونى والفيديو كاسيت.

٢ - الكويت والخليج العربى: وهى الركيزة الثانية من حيث العائد التسويقى والتصدير لأغراض العرض التليفزيونى والفيديو كاسيت بالمنطقة كلها يضاف الاستغلال السينمائى للكويت فقط.

٣ - سوريا: ظلت متوقفة عن استيراد الأفلام المصرية بسبب الظروف السياسية ثم نشطت ابتداء من أواخر عام ١٩٩١، وتحتكر مؤسسة السينما السورية استيراد الأفلام لكن لايزال العائد ضعيفا بسبب انكماش الطلب، ويزداد الطلب على الأفلام المصرية كأثر لعقد اللقاءات الرسمية والمناسبات السينمائية فقط.

٤ - لبنان: يشهد نمواً مستمراً فى الطلب على الأفلام المصرية منذ إعادة فتح السوق بعد انتهاء الحرب الأهلية فى عام ١٩٩١ وذلك بالنسبة لكافة أوجه الاستغلال.

٥ - الأردن: تعتبر من الأسواق المستقرة حاليا، حجم الطلب يشابه حجم الطلب من لبنان.

السينما والاقتصاد

٦ - شمال أفريقيا (تونس - الجزائر - المغرب):

ظل اختراق سوقها صعبا بسبب منافسة الأفلام الأوروبية والفرنسية وكذلك الهندية للفيلم المصرى ولكن اعتباراً من العام ١٩٨٧- بدأ الطلب يتزايد على الأفلام المصرية للعرض التليفزيونى والڤيديو كاسيت وأحيانا للعروض السينمائية فى تونس فقط.

٧ - اليمن: ظلت سوقاً هامشية منذ زمن طويل - والعائد من التصدير ضئيل للغاية، كما أن هذه السوق لاتستوعب إلا أفلام الحركة والكوميدية فقط نظراً لعدم تطلب الجمهور هناك للأفلام ذات المستوى العالى.

٨ - العراق: سوق مغلقة منذ حرب الخليج.

٩ - السودان: متوقف عن استيراد الأفلام المصرية بصورة رسمية بسبب تعطل توقيع الاتفاق التجارى بين البلدين، خاصة أن سداد قيمة وارداتها يتم عن طريق اتفاقات الدفع بين البلدين.

١٠ - ليبيا: سوق مغلقة منذ المقاطعة ١٩٧٨، ومازالت حتى الآن رغم الانفراج السياسى.

أسواق غير تقليدية

وهى جميع أنحاء العالم خارج المنطقة العربية، وهى أسواق ليست منتظمة وتقوم على متطلبات متفردة لأفلام مصرية محددة لها تاريخ أو نالت إعلامًا مدويا منها الأمريكتين وأوروبا واستراليا، والهند لا تعتبر سوقا للفيلم المصرى ولكن ما يتم تصديره هو فيلم مصرى مقابل استيراد كل فيلم هندى تطبيقا للقرار الوزارى رقم ١١١ لسنة ١٩٨٧ المنفذ للقانون ١٣ لسنة ١٩٧١ وهذا النص قد تم إلغاؤه بقرار اللجنة بجلستها بتاريخ ١٩٩٣/١/٥م.

وهذه الأسواق تطلب أفلاما للاستغلال للڤيديو كاسيت وتتسرب إليها شرائط الڤيديو بالطرق غير القانونية لعدم وجود حماية دولية للحفاظ على حقوق أصحاب الأفلام المصرية، لذلك فالعائد ضئيل جداً، ذلك رغم انضمام مصر إلى اتفاقية برن لحماية المصنفات الأدبية والفنية بالقرار الجمهورى رقم ٥٩١ لسنة ١٩٧٦، ويعيب المنتجين والموزعين المصريين أنهم لم يجمعوا بعد على ضرورة تكوين جهاز أو مكتب أو اتحاد عام يمكن أن يحقق المحافظة على مصنفاتهم فى الخارج.

بالإضافة إلى الدور الذى تقوم به غرفة صناعة السينما فى حماية الفيلم المصرى.

نظرة على أرقام التصدير المحققة

جدول رقم (١)

العائد من تصدير الأفلام المصرية عن الأعوام الستة الماضية لجميع أوجه الاستغلال السينمائى، التليفزيونى، الڤيديو كاسيت، وذلك للقطاع السينمائى بمصر (ق.ع - قطاع خاص).

نشاط الأفلام المصرية المصدرة إلى الخارج خلال ستة سنوات اعتبارا من عام ١٩٨٨

جدول قم (١)

السنة	نسخ ٣٥مم للاستغلال السينمائى	شرائط ڤيديو للاستغلال التليفزيونى وكافة طرق الاستغلال	قيمة الصادرات: الدولار الأمريكى	قيمة الصادرات: الجنيه الإسترلينى	قيمة الصادرات: عملات أخرى
١٩٨٨	٤٠٣	٧٨٧	٣٢٢٠٠٠٢	٨١٢٠٠	
١٩٨٩	٢٩٨	١٥٢٣	٤٠٧٩٥٢٠	٣٥٠٠٠	
١٩٩٠	١٨٥	٩١٢	٣٩١٠٤٥١	٥٠٠٠٠	
١٩٩١	١٤٩	١٥٥٩	٤٥٤١٦٢٠	٥٠٠٠٠	
١٩٩٢	١٩١	١٨٨٨	٦٢٨٩٦٩٨	٢٥٠٠٠	
١٩٩٣	١٤٦	١٨٠٦	٤٠٨١٧٥٨	ـــــ	

يلاحظ تأثر الإيراد بالتغييرات السياسية بالمنطقة خاصة فترة مابعد حرب الخليج

متوسطات الإيراد لبعض المناطق منسوباً للإيراد الكلى للفيلم من الخارج

المنطقة	النسبة
السعودية	من ٤٠٪ إلى ٤٥٪
الكويت والخليج	من ٢٠٪ إلى ٢٥٪
شمال أفريقيا (تونس/ الجزائر/ المغرب)	من ٦٪ إلى ٨٪
عدن واليمن	من ٣٪ إلى ٥٪
أمريكا وأوروبا	من ٢٪ إلى ٤٪
بقية المناطق العربية (كسوريا ولبنان والأردن)	تتراوح متوسطات كل منها ما بين ٧٪ إلى ١٠٪ من المجموع الكلى

من النسب يتضح ارتفاع العائد من السعودية وانخفاض العائد من بعض المناطق العربية الأخرى كما أن مؤشر الصعود للأسعار بطيء جدا وأحيانا متجمد، كما يوضح متوسط أمريكا وأوروبا ضآلة العائد منها بالنسبة لسوقها الكبيرة، ونورد فيما يلى الأرقام المحققة من تصدير الأفلام خلال العام ١٩٩١ (جدول رقم ٢).

أسواق مستحدثة تنقصها الحماية:

وتتمثل هذه الأسواق فى التصدير للبث عبر القنوات الفضائية والأقمار الصناعية والكابلات المشفرة وغير المشفرة، وهى مورد جديد لجميع الأفلام المصرية القديمة والحديثة، ولكن التعامل مع هذه الأسواق العالمية ينقصه التكتل فى الاتصالات، وكذلك تنسيق وحماية وصول الفيلم بشكل قانونى وبعائد مجزٍ، وهو ما يصعب تحقيقه بشكل عاجل، لأن هذه الأسواق لاتزال بعيدة عن منظار الرصد الدارس لأرقامها أو ما ينشأ عنها من ظواهر مؤثرة على ظروف كل من الإنتاج والتوزيع السينمائى المصرى، باستثناء ما يثار بالمناقشات التى تتوقع منها آثارا ضارة حتى على الأسواق التقليدية الحالية للفيلم المصرى، خاصة وقد بدأ البعض يلمس بعضها فيما يتعلق بسوق الفيديو.

استخلاص لمرتكزات التخطيط فى حل مشكلة التحرر من سيطرة الموزع الخارجى

فى اتجاه الحل للتحرر من سيطرة الموزع الخارجى، وبناء على ما سبق، تبرز للتفكير فى أى تخطيط، الاعتبارات التالية:

١ - أنه رغم طول الاجتهادات المتناثرة فى البحث عن حل لأزمة صناعة السينما المصرية عامة، فلا مفر من التخطيط بالمحل الأول فى اتجاه توسيع رقعة دور العرض السينمائى فى شتى أنحاء جمهورية مصر العربية، كحل أساسى لابديل له، يستهدف زيادة دخل الفيلم المصرى من التوزيع الداخلى، بما من شأنه منح المنتج قوة التحكم فى أسعار البيع الخارجى طالما أنه يمتلك الضمان لاستعادة رأسماله مع الهامش الربحى الأولىّ من هذه الخريطة الداخلية، ولابد من طرح مشكلة البحث عن صيغ لتحقيق هذا الهدف، عبر تشجيع الاستثمار فى نشر دور العرض السينمائى، وعبر القوانين اللازمة أو بالدعم، أو التمويل من الدولة والتنسيق مع وزارات الإسكان والتعمير والحكم المحلى... إلخ.

٢ - أن إبداع مسالك جديدة وجريئة (مثل التخطيط لتجربة الدوبلاج الأجنبى المقترحة هنا) للعمل الجاد على فتح أسواق جديدة - كانت مفتقدة - للفيلم المصرى وتنظيم التعامل مع هذه الأسواق، هو الوجه المقابل فى اكتمال الأمل لحل الأزمة، وفى هذا الصدد يجب تضافر كافة الأجهزة المصرية المعنية بحماية صناعة السينما، دون تقاعس من أحد الأطراف، فمسئولية غرفة صناعة السينما أساسية، مثلما هى ذاتها مسئولية الدولة ممثلة فى وزارة الثقافة، أو ممثلة فى وزارة الاقتصاد والتجارة الخارجية .. إلخ، فإزاء متغيرات العصر ومستجداته، لابد من إبداع المسالك الجديدة، ولابد أيضاً من التضافر.

٣ - أنه لابد من أن تحل الدولة محل سيطرة الموزع الخارجى من حيث فرصة القرض المسبق للمنتج فى إطار النمط الإنتاجى السائد نفسه والذى يصعب تعديله أو دفع عجلة الإنتاج فى القطاع الخاص بدونه، وذلك بإيجاد وعاء مالى لهذا الإقراض مع الصيغة اللازمة لتنظيمه بحيث يضمن عودته ثانية لخزانة الدولة دون خسائر من ناحية، كما يمنح مساحة سماح للمنتج يكون من شأنها تمكينه من امتلاك قوته فى التحكم بأسعار البيع الخارجى من ناحية أخرى، ويمكن أن تتعدد الصيغ بتخصيص وعاء مالى تأسيسى لهذا الغرض بحيث يتم التخطيط العلمى للحفاظ عليه خلال كل مراحل دورته، كذلك يمكن إبداع صيغ جديدة للإقراض يكون من شأنها توسيع رقعة الفرص الإنتاجية ورفع المستوى الفنى للفيلم المصرى، كأن تتبنى الدولة (وزارة الثقافة) فكرة مفادها أن الفنيين والفنانين المتحمسين لإنتاج سيناريو مكتوب لفيلم مجاز رقابيا يمكنهم تكوين شركة موقوتة بإنتاج هذا الفيلم داخل إطار أشمل (يتبع وزارة الثقافة) ويكونون شركاء فيها بنسبة أجر كل منهم، ولايتم إقراضهم وإنما تدخل وزارة الثقافة شريكة لهم بما لديها من عينيات (ستوديوهات) وأرباحها وأرباحهم تقسم وفقا لهذه النسب.

٤ - أنه عند شروع الدولة للاضطلاع بالإسهام فى حل أزمة صناعة السينما المصرية، فإن الممارسة الإدارية يجب أن تضع قيد الاعتبار أن صيغة القطاع العام - ولأسباب معروفة ولا جدوى هنا من تكرار بيانها - أصبحت تمثل اليوم إهدارا لأى هدف تنموى فى الاتجاه المنشود، كذلك وبالمقابل، فإن انسحاب الدولة من مجال السينما هو أيضا مخاطرة بمستقبل صناعة هى «ثقافية» حيث تتعرض لاحتمالات تصفيتها، بما يتعارض ومسئولية الدولة فى حماية مكسب تراثى متراكم لصالح هذا المجتمع حضاريا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا، من ثم فلابد من وجود صيغة لسيطرة الدولة من ناحية، ولكن بقوانين ولوائح تتيح حرية الحركة والتنمية

من ناحية أخرى، والمثال الاسترشادى لذلك هو ما يتاح فى «الوحدات ذات الطابع الخاص» التى ينص عليها قانون الجامعات، ونموذجها المستشفيات التابعة لكليات الطب والمملوكة للدولة فى الوقت نفسه، إلا أنها تتمتع بإمكانية الإبداع الإدارى والتنموى فى تسييرها وتحقيق الهدف منها.

أخيرا: نموذج مشروع باقتراح للدوبلاج الأجنبى لفتح أسواق جديدة للفيلم المصرى

تزعم هذه الورقة أن المطروح، اقتراحًا فى هذا النموذج، إنما يمثل توجها طموحا، ولكنه يتسم بإمكانية التطبيق بسبب تعامله مع معطيات الواقع التى لا ترفض إبداع صيغ جديدة مادامت تتم من خلالها، وتتمثل الصيغة المقترحة هنا فى العمل عبر ثلاثة اتجاهات لمشروع واحد.

١ - اقتحام تجربة عمل الدوبلاج للأفلام المصرية المختارة للتسويق الجديد، باللغات الأجنبية للبلاد التى يتم تحديدها لتمثل أسواقا جديدة كانت مفتقدة حتى الآن على أن تكون حياة شعوبها والجماهير المشاهدة فيها متسمة بالتقارب مع الحياة المصرية المعالجة فى موضوعات ومشاهد هذه الأفلام، أى بما من شأنه تحقيق التقبل الجماهيرى لما تنطق به الشخوص وكذا تصرفاتها (من أمثلة ذلك: ولايات الهند - باكستان «وعديد من بلاد جنوب شرق آسيا ... تركيا ... إلخ) ولهذه التجربة سوابق ناجحة جداً ولكنها لم تكن بأيدى المصريين، وذلك عندما كان يمثل اختيار فيلم مصرى لبيعه للاتحاد السوفيتى (السابق) حلمًا لدى أى منتج سينمائى مصرى، ذلك أن السعر كان يشمل عرضه فى جميع جمهوريات الاتحاد، وهو ما كان يلقى نجاحا رائعا لدى جماهير كل منها بسبب الدوبلاج الذى كان يتم فى الاستوديوهات السوفيتية، وكذلك كان الأمر بشكل أكثر محدودية فيما يتعلق بالصين.

٢ - إشراك عنصر جديد على عملية التوزيع الخارجى، وهو القناصل والممثلون التجاريون المصريون فى بلاد هذه الأسواق الجديدة، مع مراعاة اعتبارين:

أ - أن إشراكهم يتم مرحليا لتنسيق النفاذ إلى جهات أو أفراد أو شركات أو ستوديوهات ... إلخ يكون من شأن الارتباط بأى منها إجراء العملية التسويقية للفيلم المدبلج.

ب - أن التحرك المرحلى يقتضى العمل بمبدأ الأسعار التشجيعية التى قد لا تمثل فى مرحلتها الأولى عائدا ربحيا ماليا، وإنما تمثل عائدا ربحيا مؤجلا لصالح العملية التسويقية برمتها فى المستقبل القريب والبعيد من خلال فتح الباب للطلب المتوقع تزايده.

٣ - الأركان اللازمة لتحقيق المشروع وهى أربعة:

- وزارة الثقافة.

- المركز القومى للسينما.

- صندوق التنمية الثقافية.

- غرفة صناعة السينما.

المنتجون / الموزعون

- وزارة الاقتصاد والتجارة الخارجية.

الممثلون التجاريون بالخارج

- وزارة الخارجية.

القناصل التجاريون بالخارج.

المراحل والخطوات العملية لتطبيق المشروع

فى حالة إقرار المشروع للتنفيذ يتم البدء من جانب وزارة الثقافة وفقا لما يلى:

أولا - يتم اعتماد وتطوير الإدارة العامة للتصدير والاستيراد بالمركز القومى للسينما من حيث تعزيزها بالأفراد والإمكانيات الكفيلة بتحقيق المشروع على الوجه الأكمل، لتكون الإدارة التنفيذية المنوطة بتنسيق ومتابعة كل ما يتعلق بخطوات العمل بالمشروع.

ثانيا - يتم التنسيق من خلال وزارتى الخارجية والاقتصاد والتجارة الخارجية مع الممثلين التجاريين والقناصل التجاريين بسفارات مصر فى الخارج وكذا الأفراد والشركات لإجراء الاتصال والاتفاق مع الجهات أو الهيئات أو الشركات وكذا الأفراد الذين يمكنهم القيام بتوزيع وعرض الفيلم المصرى المدبلج فى دور العرض السينمائى للدولة الأجنبية ووفقا لأعراف هذه الدولة وقوانينها ومع طرح كافة التسهيلات التشجيعية بما فى ذلك سعر بيع الفيلم أو النسبة المشاركة فى إيرادات العروض، دون أن يمثل ذلك خسارة فيما تم تكلفته لعمل الدوبلاج.

ثالثا - يتم التنسيق مع غرفة صناعة السينما ومع صندوق التنمية الثقافية لتحقيق المشروع على مرحلتين، تكون الأولى تجريبية محدودة وتقوم على أساس تشجيعى، بينما تقوم الثانية على ترسيخ الأسواق وأعراف التعامل معها بتوسع، ووفقا لمبادئ عملية لكل من المرحلتين:

فى المرحلة الأولى:

١ - تحديد مجموعة من الدول (عشر مثلا) مما لا يجرى فيها أى توزيع للفيلم المصرى وتنطبق عليها مواصفات الحياة الاجتماعية المتقاربة مع الحياة المصورة فى أشرطة الأفلام المصرية.

٢ - اختيار مجموعة من الأفلام المصرية التى تصلح لإجراء هذه المرحلة الأولى فى مجموعة الدول المقترحة لعمل الدوبلاج بلغتها، مع تحديد اسم فيلم لكل منها (ولا

تشترط سنة معينة لإنتاج الفيلم، كما لايشترط أن تكون فرصة دبلجة أى فيلم مقصورة على بلد واحد).

٣ ـ يلزم الحصول على ارتباط قانونى بين صاحب الحق فى توزيع الفيلم وبين وزارة الثقافة (ممثلة فى كل من صندوق التنمية الثقافية والمركز القومى للسينما) ويتضمن ما يلى:

ـ توكيل غرفة صناعة السينما لتكون ممثلة لصاحب الفيلم لدى وزارة الثقافة فيما يتعلق بفيلمه الذى تم اختياره للمرحلة الأولى فى فتح أسواق جديدة.

ـ يلتزم صاحب الفيلم بتقديم كافة أشرطة نسخة العمل وأشرطة الصوت (انترناشيونال) اللازمة للتمكن من عمل الدوبلاج لفيلمه.

ـ تفوض وزارة الثقافة بعمل الاتفاقات اللازمة لعمل الدوبلاج لفيلمه بلغة الدولة التسويقية الجديدة، على أن يقوم صندوق التنمية الثقافية بتغطية التكلفة اللازمة لذلك حتى طبع نسخة أو نسخ للعرض بلغة الدوبلاج الجديدة، وسواء تم ذلك بالداخل أو بالخارج وفقا لكل حالة.

ـ موافقة صاحب الفيلم على خصم تكلفة الدوبلاج أولا بأول من أى إيرادات تتم نتيجة لتسويق النسخة المدبلجة.

ـ موافقة صاحب الفيلم على أن يتم التسويق بأسعار تشجيعية هدفها فتح الأسواق الجديدة للفيلم المصرى.

ـ الاتفاق على نسبة التوزيع التى تؤول إلى وزارة الثقافة ويسترشد فيها بالأعراف السائدة فى الأسواق التقليدية للتوزيع.



الزوجة الثانية

المرحلة الثانية:

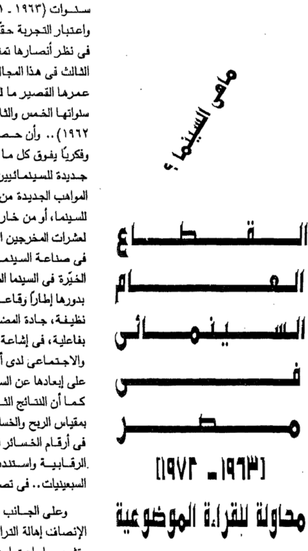
وتبدأ بناء على الدراسات والإحصائيات التى تقيم وتشرح تجربة المرحلة الأولى وتمثل دراسة جدوى لها، (اقتصادية وثقافية معاً) حيث يتم:

١ ـ إقرار مجموعة الدول التى تستمر فيها عملية التسويق بالدوبلاج، ويتم اتخاذ جميع الخطوات السابقة لتكرار الدوبلاج فى فيلم آخر أو أكثر وفقا لما تشير إليه الدراسات.

٢ ـ يمكن وفقا لما تنتهى إليه الآراء التقديرية إجراء رفع تدريجى للأسعار التشجيعية.

٣ ـ اختيار مجموعة أخرى من الدول الأجنبية لبدء التجربة من خلالها على غرار ما يتم فى مجموعة المرحلة الأولى بنفس مبدئية السعر التشجيعى.

وعبر هذه النقاط نكون قد اقترحنا الخطوات العملية التى نطرحها للنقاش بهدف الإثراء تعديلا سواء بالإضافة أو بالحذف، آملين أن يجرى ذلك عبر ممثلى التخصص السينمائى والجهات المعنية بالتنفيذ، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، ومجلس إدارة غرفة صناعة السينما، ومجلس إدارة صندوق التنمية الثقافية، ومجلس الإدارة المختص فيما يتعلق بقطاع الأعمال السينمائى، ومجلس إدارة نقابة المهن السينمائية، بالإضافة إلى رئيس وممثلى المركز القومى للسينما، وعلى أن يتم تجاوز المناقشة إلى اتخاذ القرارات العملية فى ضوء جميع الملحوظات، وأن يتم تجاوز المواجهة بين أصحاب المصلحة المتضادة فيما ينتج عن مقترحات عملية ستكون حاسمة لاشك فى التأثير على هذه المصالح. ■



ملف السينما:

القطاع العام السينمائي في مصر [١٩٦٣ - ١٩٧٢]

محاولة للقراءة الموضوعية

علي أبو شادي

كاتب وناقد سينمائي مصري
مدير الرقابة على المصنفات الفنية

فأعتقد أنه ليس من النزاهة الدفاع عما شاب تجربة القطاع العام السينمائي في مصر - التي استمرت تسع سنوات (١٩٦٣ - ١٩٧١) - من أخطاء واعتبار التجربة حقًا لا يداخله باطل، فهي في نظر أنصارها تمثل أغنى تجارب العالم الثالث في هذا المجال، وأنها أنجزت خلال عمرها القصير ما لم تنجزه السينما خلال سنواتها الخمس والثلاثين السابقة (١٩٢٧ - ١٩٦٢).. وأن حصاد القطاع العام فنيًا وفكريًا يفوق كل ما سبقه، وأنه فتح آفاقًا جديدة للسينمائيين المصريين واحتضن المواهب الجديدة من خريجي المعهد العالي للسينما، أو من خارجه، ووفر فرص العمل لعشرات المخرجين الجادين ولآلاف العاملين في صناعة السينما واستقطب كل القوى الخيّرة في السينما المصرية التي وجدت فيه بدورها إطاراً وقاعدة أمدية لإنتاج سينما نظيفة، جادة المضمون والهدف - تسهم - بفاعلية، في إشاعة الوعي الوطني والقومي والاجتماعي لدى أوساط الجماهير عاملا على إبعادها عن السينما التقليدية المضللة.. كما أن النتائج الثقافية لا تحسب عادة بمقياس الربح والخسارة، فضلا عن تشكيكهم في أرقام الخسائر التي أعلنتها الأجهزة الرقابية واستندت إليها الدولة - دولة السبعينيات.. في تصفية القطاع العام.

وعلى الجانب الآخر، فإنه ليس من الإنصاف إهالة التراب على التجربة بكاملها وتشويهها واعتبارها كارثة لم تحقق سوى الخسائر والخراب، وسينما لا تقل تخلفا عن سينما القطاع الخاص الاستهلاكية، السائدة الفاسدة.. وأن هذا القطاع قد قام منذ البداية على «أسس رخوة، بدون خطة واضحة، وتنظيم جاد، وأن تعثره كلف الدولة ما يقرب من ثمانية ملايين جنيه!!

الفريق الأول يدعم موقفه بأن يدفع إلى المقدمة بفيلم (المومياء) **لشادي عبد السلام** ومجموعة الأفلام التي أنتجها القطاع العام لكبار المخرجين: **صلاح أبو سيف** (القاهرة ٣٠ - الزوجة الثانية - القضية ٦٨ - فجر الإسلام)، **وكمال الشيخ** (الخائنة - المخربون - الرجل الذي فقد ظله - ميرامار - غروب وشروق)، **وتوفيق صالح** (المتمردون - يوميات نائب في الأرياف - السيد البلطي)، **وحلمي حليم** (حكاية من بلدنا) **وبركات** (الحرام - ليلة الزفاف - حكاية بنت اسمها مرمر) و (الطريق - هارب من الأيام - السمان والخريف - الشحات - الشيماء) **لحسام الدين مصطفى** و (بين القصرين وقصر الشوق) **لحسن الإمام**، فضلا عن أفلام **حسين كمال** (المستحيل - البوسطجي - شيء من الخوف) **وصبحي شفيق** (التلاقي) **وعلى عبد الخالق** (أغنية على الممر) **ومحمد راضي** (الحاجز) و «الجبل» **لخليل شوقي** وغيرها.

ويستخرج الفريق الآخر من ملفات القطاع، عديداً من الأعمال «الهابطة» التي تروج لقيم مضادة لأهداف القطاع العام - المعلنة رسميًا - ومنها (الحلوة عزيزة وبنت بديعة ودلال المصرية) **لحسن الإمام**، و(من أجل حنفي ووكر الأشرار) **لحسن الصيفي**، ومجموعة أفلام **محمود ذو الفقار** التي وصلت إلى عشرة أفلام (المراهقة الصغيرة - أنا وزوجتي والسكرتير - الليلة الأخيرة.. وغيرها) مع أفلام **نيازي مصطفى** (صغيرة على الحب وشياطين الليل وأخطر رجل في العالم) و «ملكة الليل» **لحسن رمزي** وأفلام **حلمي رفلة، ومحمد عبد الجواد، وحسين رضا، وعلى رضا ومحمد كامل حسن.. المحامي**.

ربما كانت النزاهة والإنصاف تقتضي موقفا آخر، يقوم على قراءة التجربة قراءة موضوعية، في ظل سياقها التاريخي، وفي ظل تطور اهتمام ثورة ٢٣ يوليو بالسينما كوسيط جماهيري، والعلاقة المتوترة بين السينمائيين ورجال أمن الثورة من العسكريين أو المدنيين أو المثقفين، ومناقشة التجربة في ضوء الوقائع الرسمية الموثقة التي تؤكد أن القطاع العام مر بمرحلتين أساسيتين من ١٩٦٣ - ١٩٦٦ ثم من ١٩٦٦ وحتى ١٩٧٠ إلى أن تمت تصفيته نهائيًا، وأن عديداً من القرارات التي تم اتخاذها داخل هذا القطاع كانت قرارات سياسية،

سيادية، تحاول تأمين فرص العمل وتوفير الحياة الكريمة لفئة من فئات الشعب.

إن تقييم تجربة القطاع العام فى السينما، بعد ما يزيد عن عشرين عاما من الإجهاز عليها، وانقشاع بعض الغبار، وظهور شهادة بعض المسئولين، يقتضى ويحتاج إلى نوع من التدقيق والتمحيص والتروى فى الأحكام.. بعيداً عن التهوين أو التهويل.. الزراية أو المبالغة.. الحماس الأهوج أو تصفية الحساب، فالتجربة شأن التجارب كلها لها إيجابياتها وسلبياتها.. محاسنها ومساوئها. نقاط قوتها، ومكامن ضعفها، وتحتاج إلى مناقشة هادية، لا تختلط فيها الأوراق، عمداً، بين الثقافى والاقتصادى وبين الاستراتيجى والتكتيكى وبين التفسيرات والتبريرات.. بين اندفاع المرحلة الأولى وتريث وحكمة المرحلة الثانية، بين رغبة الثورة فى الارتقاء بالعمل السينمائى، وعدم قدرتها على تحقيق هذا الهدف، بل وعجزها عن بلوغه، وأن نرى العلاقة بين السينما والثورة من عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٧٠ فى إطارها الصحيح.

السينما والثورة

تطور تاريخ

مرت علاقة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بالسينما المصرية خلال الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٧٠ بثلاث مراحل أساسية، بدأت بالإرشاد والترشيد والتوجيه ثم الدعم والرعاية والتمويل، والمرحلة الثالثة التى بدأت عام ١٩٦٢ وانتهت عام ١٩٧١ وهى مرحلة القطاع العام، أى إدارة الدولة لعديد من المرافق السينمائية وإدارة عمليات الإنتاج والخدمات والتوزيع ودور العرض.

لم تكن ثورة يوليو تدرك - بدقة - فى سنواتها الأولى ماذا تريد من السينما ولم ير فيها القائد العام **محمد نجيب** سوى أنها وسيلة من وسائل التربية والتثقيف (...) - عندما نسىء استعمالها نهوى بأنفسنا إلى الحضيض وندفع جيلا من الشباب إلى الهاوية.. كما جاء فى تصريحه فى ١٨ أغسطس ١٩٥٢ الذى استكمله فى نوفمبر ١٩٥٢ برسالته عن الفن التى عدد فيها مساوئ فن العهد البائد وأشار إلى أن الثورة لا تستطيع أن تقبل من الفن ومن المشرفين عليه شيئًا من هذا الذى كان يحدث فى الماضى.

لم يكن لدى الدولة كتابها ومفكروها أو مخرجوها.. ومن الجائز أنها لم تبحث عن هؤلاء فى السينما وخاضت الثورة معركتها مع الإقطاع ورجال الأحزاب وضد مؤامرات الإخوان المسلمين وقامت بقمع الانتفاضات العمالية، إضافة إلى معاركها الداخلية - التى وصلت إلى ذروتها فى أزمة مارس ١٩٥٤ التى خرج منها **عبد الناصر** قوياً وترسخت أقدام الثورة، وبدأت وزارة الإرشاد القومى برئاسة **فتحى رضوان** بتطبيق وجهة نظره الديمقراطية، فى أنه لا حل ولا وسيلة، لأن تجعل الدولة الفن فى خدمتها، إلا بالتوجيه العام، فقط وبدون تدخل.

تنبه رجال الثورة، بعد تجربة فيلم «مصطفى كامل» الذى أخرجه **أحمد بدرخان** وصادرته الرقابة فى الفترة الملكية، وأفرجت عنه حكومة الثورة ليعرض بعد أقل من خمسة أشهر من قيامها، تنبهت إلى أن هناك قانوناً جائراً للرقابة على المصنفات الفنية صدر فى عام ١٩٤٧ فى أعقاب التحركات الجماهيرية النشيطة عام ١٩٤٦ والمظاهرات التى اندلعت لتغطى وجه مصر والإضرابات التى نظمها العمال من مختلف المناطق وكان هذا القانون يقضى - تحديداً - بعدم جواز إظهار مناظر الإخلال بالنظام الاجتماعى كالثورات أو المظاهرات أو الإضرابات، إضافة إلى عشرات التعليمات التى تكبل حرية التعبير وتفرض دائرة من الحصار المحكم حول موضوعات أهم وسائل الاتصال الجماهيرى وأكثرها شعبية وتضمن - تماماً - عدم المساس بالسلطة أو رموزها.

فى عام ١٩٥٥، وبعد أقل من ثلاث سنوات من قيام الثورة ألغت وزارة الإرشاد التعليمات الرقابية المتعسفة التى صدرت فى فبراير ١٩٤٧ وأحلت محلها القانون رقم ٤٣٠ عام ١٩٥٥ الذى أشرف على إعداده شيخ القانونيين المصريين الدكتور **عبد الرازق السنهورى** ومازال هو المرجع الأساسى لعمل الرقابة المصرية حتى الآن.

صدر القانون لينظم العلاقة بين حكومة الثورة وبين السينمائيين، وعلى الرغم من ورود بعض المواد المجحفة التى تعرقل وتعوق الحرية - الكاملة - للتعبير إلا أن القانون الجديد فى مجمله كان أفضل بكثير جداً من تعليمات ١٩٤٧، على الرغم من التحفظ على مفهوم الرقابة به فى الحالين.

وفر القانون الجديد بعض الحرية لتجار السينما المصريين لكنهم واعتماداً على موروثهم فى الخوف والجبن والهلع وكعادتهم، آثروا السلامة وظلوا يعزفون تلك النغمات الرخيصة - التى برعوا فى عزفها سابقًا، وإن بدت بوادر ازدهار اتجاه الواقعية النقدية، عند بعض فنانى السينما المهمومين بالتعبير عن الإنسان المصرى وأشواقه للعدل والحرية والكرامة الإنسانية، وظهرت أفلام **صلاح أبو سيف** (شباب امرأة - الفتوة) بعد قانون الرقابة، وإن جاءت أفلامه فى عمومها أكثر عمقًا فى تناول الواقع وجرأة فى طرح مشكلاته بعد الثورة والتى كان من حصادها «الوحش».. «ريا وسكينة»، وعرض فى عام ١٩٥٥ «درب المهابيل» **لتوفيق صالح** وقبله «صراع فى الوادى» **ليوسف شاهين** وبعده «باب الحديد»، و «جميلة» ثم «جعلونى مجرما» **لعاطف سالم**.. وغيرها.

بدأ اهتمام الدولة - الثورة يأخذ شكلا جدياً، وملموساً بعد إنشاء مصلحة الفنون عام ١٩٥٥ وتولى رئاستها الأديب الكبير **يحيى حقى** الذى بدأ تجربته الخصبة فى مجال الثقافة السينمائية عام ١٩٥٦ بإنشاء «ندوة الفيلم المختار».. التى اتخذت من حديقة قصر عابدين (القصر الملكى السابق) مكاناً لعروضها وكانت هذه الندوة هى الرحم الذى خرج منه جيل كامل من عشاق السينما ومثقفيها الذين مازالوا يثرون الحياة الثقافية حتى الآن والتى خرجت من معطفها أيضًا حركة النقد السينمائى الجديد التى تبلورت فى جمعية الفيلم عام ١٩٦٠ ثم اتخذت شكلها الرسمى والقانونى فى عام ١٩٧٢ بتكوين جمعية نقاد السينما المصريين.

وإلى جانب ذلك، قامت إدارة السينما بالمصلحة بإنتاج عدد من الأفلام التسجيلية والقصيرة بعد أن وافق رئيس الجمهورية فى ٣١ يناير ١٩٥٧ على توصية المجلس الأعلى للفنون والآداب - بقصر إنتاج الأفلام القصيرة سواء أكانت ثقافية أو تعليمية أو دعائية، على تلك المصلحة.

بدأت الدولة تستشعر خطورة السينما كأداة من أدوات التوجيه للرأى العام خصوصًا بعد نجاح السينما التسجيلية فى تغطية أحداث العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ مبرزة دور الشعب والجيش فى الصمود والمقاومة وإجلاء قوات العدوان، كما أوضحت للرأى العام العالمى وحشية المعتدين وما لحق ببورسعيد وشعبها من تدمير، وكان من أشهر هذه الأفلام فيلم الفنان التسجيلى الكبير **سعد نديم** «فليشهد العالم» الذى عرض فى لندن أثناء العدوان وبسببه ظهرت الصحف الإنجليزية وقد كتبت «امنعوا رائحة العار عن بريطانيا» و«**عبد الناصر** فتح جبهة أخرى بهذا الفيلم»... كما أبدى أعضاء مجلس قيادة الثورة إعجابهم به حين شاهدوه مع وزير الإرشاد القومى **فتحى رضوان**.. وكان أن بدأت **المرحلة الثانية** فى علاقة الثورة بالسينما والتى صدر فيها قرار إنشاء أول مؤسسة عامة للسينما فى مصر، وفى الوطن العربى عام ١٩٥٧ «مؤسسة دعم السينما» التى تحولت فى عام ١٩٥٨ إلى «المؤسسة المصرية العامة للسينما» وحدد قرار إنشائها أهدافها فى «رفع المستوى الفنى والمهنى للسينما وتشجيع وعرض الأفلام العربية داخل البلاد وإيفاد مبعوثين رسميين لدراسة أسواق الفيلم العربى.. هذا بالنسبة للسينما كصناعة وتجارة، إضافة إلى «إقراض المشتغلين بالإنتاج السينمائى الهادف، ومنح جوائز لهذا الإنتاج والمشتغلين به الذين أولاهم القرار اهتمامًا خاصًا، كما حدد القرار ضرورة إيفاد بعثات طويلة وقصيرة الأجل لدراسة «فنون السينما» وهو استمرار للتقليد العظيم الذى أرساه الاقتصادى الكبير **طلعت حرب**، وظلت شركة مصر للتمثيل والسينما تنفذه حتى إنشاء المعهد العالى للسينما عام ١٩٥٩.. كما اهتم قرار

السينما.. والاقتصاد

إنشاء المؤسسة بإقامة أسابيع للأفلام المصرية بالخارج وأسابيع للأفلام الأجنبية فى الداخل كنوع من التبادل الثقافى، وحرص القرار على التنويه بضرورة الاشتراك فى مؤتمرات ومهرجانات السينما الدولية.

كان قرار إنشاء هذه المؤسسة يعنى بداية تدخل الدولة رسميًا فى صناعة السينما وإن ظل التدخل محكومًا فى مراحله الأولى بالرعاية والدعم والإقراض والتمويل ثم وضعت المؤسسة خطة متدرجة لإنتاج عدد محدود من الأفلام الروائية التاريخية، من خلال شركة للتمثيل والسينما كما أنتجت عددًا من الأفلام التسجيلية من بينها الفيلم المهم «ينابيع الشمس» الذى قام بإخراجه الكندى **جون فينى** بمساعدة مجموعة من شباب السينمائيين المصريين والذى يعد من كلاسيكيات السينما التسجيلية فى مصر والعالم حيث تابع فيه المخرج من خلال كاميرا المبدع **حسن التلمسانى** رحلة نهر النيل من المنبع إلى المصب فى أسلوب شاعرى وإيقاع فنى رائع ولغة سينمائية راقية.

كانت الدولة لا تمتلك من ستوديوهات السينما سوى «ستوديو مصر» الذى ركزت على تطويره والاهتمام برفع مستوى كفاءة معداته وأدواته ورصدت نصف مليون جنيه (فى ذلك الزمان) لتزويده بمعدات حديثة للصوت والتصوير ومعامل لطبع الأفلام الملونة والأبيض والأسود.

كان **ثروت عكاشة** قد تولى مسئولية وزارة الثقافة اعتبارًا من عام ١٩٥٨، ووفقًا لسياساته الثقافية التى تقوم على إنتاج الثقافة الجادة الهادفة، فقد جاء تركيز وزارته على الجانب الثقافية السينمائية بشكل أساسى، دون الدخول - على حد تعبيره فى مذكراته «فى السياسة والثقافة» - (فى متاهة العمل السينمائى) فقد وقف مع دعم فكرة إنشاء جمعية الفيلم وهى جمعية أهلية كما اشتركت المؤسسة فى عديد من المهرجانات السينمائية الدولية وأقامت عديدًا من أسابيع الفيلم المصرى بالخارج وكذا أسابيع للأفلام الأجنبية فى مصر.

فى عام ١٩٥٨ ووفقًا لأهداف المؤسسة المصرية العامة للسينما، أعاد **ثروت عكاشة** فكرة «منح جوائز للإنتاج السينمائى والمشتغلين به» التى بدأت عام ١٩٥٥ مع القرار الوزارى رقم ٣٧ عام ١٩٥٥ بإقامة مسابقة لاختيار أحسن الأفلام المصرية والتى رصد لها مبلغ ٢٥ ألف جنيه والتى تكررت عام ١٩٥٦ دون جوائز مالية فأحجم عنها المنتجون، إلى أن قرر الوزير إعادة المسابقة على أن تشمل الأفلام التى عرضت فى الفترة من مايو ١٩٥٥ حتى أغسطس ١٩٥٨ ورفعت قيمة الجوائز إلى خمسين ألف جنيه.. وفى موسم ٦١/ ٦٢، ١٩٦٣ أقيمت المسابقة أيضًا وإن استبدلت بالجوائز المادية شراء نسخ من الأفلام التى تفوز فى المسابقة، كما نجحت وزارة الثقافة فى عام ١٩٦٠ فى إقامة المهرجان الثانى للأفلام الأفريقية والآسيوية والذى اشتركت فيه ٣٢ دولة، كما عملت على تشجيع ترجمة الكتب السينمائية التى تتناول الحرفة والتذوق، وتم نشر خمسة وعشرين كتابا بالتعاون بين المؤسسة المصرية للسينما والمؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

كان تشجيع الدولة/ الثورة للإنتاج لايقتصر على جوائز المسابقات الدولية فقد قامت المؤسسة بإقراض شركة لوتس فيلم (آسيا) لإنتاج الفيلم التاريخى الكبير «الناصر صلاح الدين» إخراج **يوسف شاهين**، وإقراض شركة أفلام **رمسيس نجيب** لإنتاج فيلم «وإسلاماه».. إخراج أندورد ماركون.

كـان ثروت عكاشـة بجـوار دوره السـيـاسى يملك رؤية ثقـافـيـة تقـوم على استراتيجية كاملة لبناء المستقبل ويؤمن بأن «الثقافة لا تكون رفيعة بمضمونها الفكرى وحده وإنما أيضًا بوسائلها فى التعبير، أى بامتلاك أربابها لناصية الفن الذى يعبرون به، وفهمهم الكامل لمقاييسه العلمية النقدية واستيعابهم لأسسه وخبراته العالمية إلى الحد الذى يؤهل العمل الثقافى لأن يدلى بدلوه، فينشط لرفع المستوى الفنى للعاملين فى حقل الثقافة باعتبار ذلك شرطًا للوصول إلى ثقافة رفيعة.

لذا تقدم لمجلس الوزراء فى عام ١٩٥٩ بمشروع إنشاء أربعـة معـاهد فنيـة كنواة لأكاديمية الفنون (معـهـد السينما ومعـهـد الموسيقى ومعـهـد الباليه ومعـهـد الفنون المسرحية) وبدعم من الرئيس عبد الناصر شخصيًا - فى مقابل فتور مجلس الوزراء - وكما يقول عكاشة عن عبد الناصر «الذى أعطانى أذنا صاغية (...) وإذ هو فى النهاية يبدى اقتناعـه، ويطلب إلى أن أظفر أولا بموافقة كتابية من عدد من الوزراء (...) حتى يستند إلى هذه الموافقة فى إصدار قرار جمهورى بإنشاء هذه المعاهد.

كان عبد الناصر يدرك أن إنشاء هذه المعاهد ليس ترفا، وأنه بهذا القرار يضع اللبنة الأساسية لمستقبل الثقافة، وثقافة المستقبل.. التى يجب أن تقـوم على أسس علمـيـة صحيحة، بدأت الدراسة فى المعهد العالى للسينما فى الرابع والعشرين من أكتوبر عام ١٩٥٩، وتولى عمادته شيخ المخرجين محمد كريم.

لقـد حـفلت السنوات العشر الأولى من عمر الثورة بالاهتمام الجدى بالسينما بدأت بالإرشاد والتوجيه ثم الدعم والرعاية، وكان لتولى اثنين من كبار المثقفين أمر وزارة الإرشاد القومى ثم الثقافة والإرشاد القومى وهما فتحى رضوان وثروت عكاشة، أثره الكبير فى الثقافة المصرية عموما ونظرتهم للسينما، بعد ذلك بشكل خاص وعلى الرغم مما تم من إجراءات التمصير ثم القرارات الاشتراكية بعد ذلك فى عام ١٩٦١، إلا أن



نجيب محفوظ



يوسف شاهين

يد التأميم لم تقترب من العملية السينمائية حتى خروج ثروت عكاشة من الوزارة عام ١٩٦٢.. بل لم يكن هناك تفكير فى ذلك كما يؤكد فى مذكراته «حتى سبتمبر ١٩٦٢ حين تركت وزارة الثقافة لم يكن هناك أى تفكير فى تأميم السينما وأن تتولى الدولة الإنتاج السينمائى.. لكن قرارات فرض الحراسة على عديد من الأشخاص بعد مأساة الانفصال التى طالت عديدًا من المنشآت السينمائية أغرت الوزير المقبل بالاستحواذ على تلك المنشآت سواء كانت ستوديوهات أو دور عرض كان معظمها فى حالة رثة ومعدات وآلات مستهلكة، وربما كان على الوزير أن يبدى حماسًا - اشتراكيا - يفوق زميله السابق وأن يقرر دخول الدولة إلى مجال الإنتاج لتحقيق الفن الهادف، وهو الذى قام بتصفية القطاع العام بعد ذلك بنفسه.

القطاع العام محاولة للتحليل الاقتصادى والفنى

فى بداية عـام ١٩٦٣، صـدر القـرار الجمهورى رقم ٤٨ الذى أدمج المؤسسة المصرية العامة للسينما فى المؤسسة المصرية العامة للهندسة الإذاعية، وأصدر مجلس إدارة المؤسسة الجديدة قراراته بإنشاء ٤ شركات تابعة للمؤسسة وهى:

١ - الشركة العامة لتوزيع وعرض الأفلام.

٢ - الشركة العامة للاستوديوهات.

٣ - شركة الإنتاج العربى (فلمنتاج).

٤ - شركة الإنتاج العالمى (كوبرو).

وفى منتصف عـام ١٩٦٤، تم إنشاء شركة خاصة لدور العرض بعد فصلها عن التوزيع وإنشاء شركة جديدة للإنتاج هى (شركة القاهرة للإنتاج السينمائى) وبذلك أصبحت شركات السينما ست شركات خلال عام ونصف تقريباً.

وربما كان ذلك بداية التعثر[1] والتخبط الذى ساد وحكم العمل السينمائى حتى نهاية عام ١٩٦٦ تقريبا، حيث طغى فيها مبدأ

«الكم» الذى انتهجه عبد القادر حاتم وزير الثقافة والإعلام فى هذه الفترة (٦٢ - ١٩٦٦).

يقرر المهندس صلاح عامر، أول رئيس للقطاع العام السينمائى، أنه (فى بداية عام ١٩٦٣ عهد إليه بإنشاء قطاع عام للسينما بحيث يكون ركيزة قوية فى مجال صناعة وإنتاج السينما حيث كان الإنتاج فى هذا القطاع قد وصل إلى شبه توقف وكان من أولى مهام مؤسسة السينما أن تنقذ قطاع السينما من الإفلاس والانهيار، ومن هروب الفنانين والمخرجين إلى العمل فى بيروت وحيث كانت الجهات المعادية لمصر تود أن ترثها فى الإنتاج السينمائى، وأن شراء الاستوديوهات كان ضرورة بعد أن أصبحت مسئولية القطاع العام هى إنتاج الجزء الأكبر من الأفلام وتوفير إمكانيات الإنتاج للقطاع الخاص، وبالنسبة لشراء «ستوديو جلال» فلم يتم على أساس أن تتوفر فيه كافة الإمكانيات بل جرى تقييم له على حالته، على أن تتولى أجهزة المؤسسة علاج العيوب الموجودة به وإعادته كمرفق صالح، وأن هذا الاستوديو وغيره من الاستوديوهات التى اشترتها المؤسسة تبلغ قيمتها فى الوقت الحاضر عشرة أضعاف ثمن شرائها).

جاءت هذه الشهادة فى إطار تقرير النيابة العامة المؤرخ ١٩٨١/١٢/٢٢ بعد عشر سنوات تقريبًا من التحقيقات التى أجرتها النيابة بعد أن أحال إليها المدعى العام الاشتراكى القضية للتحقيق فيما (اكتنف تصرف العاملين بالمؤسسة من شبهات الإضرار العمدى بالأموال العامة والإهمال الجسيم فى أداء وظائفهم).

وإذا كانت النيابة العامة قد انتهت إلى حفظ التحقيق إداريا، لأن (الوقائع موضوع التحقيقات لا تقطع بتوافر أركان أى من جرائم المال العام مما يعاقب عليه قانون العقوبات» .. إلا أن الأمر قد بات أحد شواغل الرأى العام الثقافى والسينمائى منذ أن بدأت المعاول تهدم صرح القطاع العام واختارت أضعف نقاطه، وهى القطاع العام السينمائى، حيث تقدم النائب أحمد طه أحمد عضو

السينما والاقتصاد

مجلس الشعب المصرى فى جلسة المجلس بتاريخ ١٩٧٢/١/٢٣ بسؤال حول مظاهر إهدار أموال مؤسسة السينما والتى أعلن فى المجلس أنها بلغت ثمانية ملايين من الجنيهات.. وإن كان تقرير النيابة قد حددها بمبلغ ستة ملايين ومائة وستة وثلاثين ألف وأربعمائة أربعة وثلاثين جنيها مصرياً.

وقد شملت التحقيقات عديداً من رموز القطاع العام الذين تولوا قيادته خلال الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧١ .. ومنهم الكاتب نجيب محفوظ الذى تولى رئاسة المؤسسة المصرية العامة للسينما والذى كان - وفقًا لشهادته فى التحقيقات - «ضد فكرة التأميم بالصورة التى تم بها» .. والكاتب الكبير سعد الدين وهبة والمخرج القدير صلاح أبو سيف وقد تولى كل منهما رئاسة إحدى شركات الإنتاج وقد دافع كلاهما عن القطاع العام على عكس معظم الأسماء التى تولت الإدارة فى فترات متلاحقة لكنها ومن خلال التحقيقات برز عدم تعاطفها مع الفكرة ذاتها، إلا أن اللجنة المحاسبية التى تشكلت لفحص أعمال القطاع والبحث عن أسباب وحجم الخسائر.. أرجعت تلك الخسائر، وفق شهادة اللجنة فى تحقيقات النيابة العامة، إلى عدة عوامل منها انعدام التخطيط والتنظيم والرقابة والادارة الفردية للشركات والعمالة الزائدة والعجز عن تسويق الفيلم المصرى، داخليًا أو خارجيًا، إما لهبوط مستواه الفنى أو لأسباب سياسية بالإضافة إلى زيادة تكاليف الإنتاج وسيطرة فكرة التنافس الضار بين الشركات... كما رأى البعض أن استغلال أموال المؤسسة لم يكن على نحو سليم مثل شراء ستوديو جلال بمبلغ حوالى ١٥٠ ألف جنيه وشراء قصص أفلام وتعاقدات على كتابة سيناريوهات وحوارات ظلت كلها دون إنتاج وإنتاج أفلام حققت خسائر والبدء فى أفلام لم تستكمل (أفراح بعلبك) والخسارة التى حققتها صفقة أفلام حلمى رفلة السبعة، علاوة على خسائر شركة الإنتاج العالمى (كوبرو) التى أنتجت ١٢ فيلما لم يعرض منها حتى تاريخ التقرير سوى أربعة أفلام لم تغط تكاليف الإنتاج.

ويخلص تقرير النيابة العامة، بعد إجراء كافة التحقيقات إلى نتيجة مهمة هى أن «مؤسسة السينما وشركاتها أقامتها الدولة بعد انهيار الصرح السينمائى المصرى انهياراً تاماً حيث أوشك تمامًا على الإفلاس والتوقف، وأن مولد المؤسسة تم فى ظروف سياسية فرض فيها عدد كبير من الدول العربية والأجنبية الحظر على الفيلم المصرى، وتدخلت القيادة السياسية العليا للبلاد لتوجيه صناعة السينما لتشد من أزر النظام الثورى الوطنى ومكانته خارج البلاد، وأن الفن السينمائى بطبيعته يحتاج لغلاف من الشفافية النقية ومجال من الاحساس المرهف ليمكن له أن ينمو فيه النمو السليم، وأن الزج بأجهزة الدولة فى هذا الميدان كان بالصورة التى حددت له هدفا سياسيًا أكثر من الهدف الاقتصادى.

وإذا كان من الضرورى مراجعة اتهام القطاع العام بالخسارة نتيجة بعض القصور فى حساب الإيرادات والمصروفات بالنسبة للعملية السينمائية فإنه، ودون استبعاد مبلغ ثلاثة ملايين جنيه ونصف قيمة مرتبات العاملين بهذا القطاعات وهو مبلغ نرى ضرورة استبعاد أصلا، لأن الدولة كانت مسئولة فى تلك الفترة عن العاملين وأجورهم فى شتى القطاع، فإن أصول هذا القطاع - الآن - من ستوديوهات وأفلام ودور عرض ومعامل ومركزى الصوت والمونتاج، والتى كان يجرى تقييمها تمهيداً للبدء فى

إجراءات بيعها - كلها تمثل ثروة حقيقية قد تصل إلى عشرات الملايين من الجنيهات، كما أن الأفلام قد أكمل معظمها دورته، وغطى الكثير منها مصروفاته كما أكد ذلك السيد/ **محمد خفاجى** رئيس مجلس إدارة شركة مصر للتوزيع ودور العرض الحالى بالإضافة إلى أنه لو أعلنت الشركة بياناً بما حققته أفلام القطاع العام من إيرادات لتكشف الكثير، ففيلم «المومياء» وهو نموذج فذ للأفلام التى حققت خسائر فادحة وفقاً لتقرير المدعى الاشتراكى، فقد بلغت إيراداته ما يقرب من مائتى ألف جنيه مصرى من حقوق عرض فى التليفزيون الفرنسى فقط، كما أشار السيد/ **محمد خفاجى** إلى أنه بصدد بيع أفلام القطاع العام إلى القناة الفضائية المصرية بمبلغ خمسين ألف جنيه لكل فيلم ليصل رقم الصفقة إلى ما يقرب من ثمانية ملايين جنيه مصرى، وهو ما يفوق كل حجم الخسائر التى أوردها التقرير.

كان الصراع - الخفى - أو المعلن بين سياستى «الكم» و«الكيف» ممثلين فى وزيرى الثقافة **محمد عبد القادر حاتم**، و**ثروت عكاشة** هى سبب كل التخبط والارتباط الذى ساد، وسيطر على حركة الثقافة المصرية خلال الستينيات وترددها وتراوحها بين السياستين من التوسع والانتشار الأفقى و«كتاب كل ست ساعات ومسرحية كل يوم».. إلى الانكماش والحركة المحسوبة والتخطيط العلمى، والسعى إلى الترسيخ والتأصيل.

كان **عكاشة** فى فترة وزارته الأولى (٥٨ - ١٩٦٢) قد استطاع أن يضع استراتيجية ثقافية طويلة المدى مرتكزاً على منجزات سلفه المناضل والمثقف الكبير **فتحى رضوان** الذى مهّد الأرض وعبد الطريق نحو ثقافة عربية أصيلة ومعاصرة، وما إن تولى **حاتم** مسئوليته فى نهاية عام ١٩٦٢ حتى ساد المفهوم الإعلامى للثقافة، وتخفف من أعباء وأفكار أسلافه العظام وراح يتوسع حتى بات البناء كله مهدداً بالانفجار، مما حدا **بعبد الناصر** أن يعيد **عكاشة** مرة أخرى، ويفصل الثقافة عن الإعلام ويوصى الوزير الجديد بأن يصلح ما أفسده الدهر.

اضطربت أحوال السينما فى تلك الفترة نتيجة لعدم وضوح موقف الدولة من تلك المنشآت التى تولت إدارتها ثم اشترتها من جهاز الحراسة العامة بتقديرات جزافية حملت ميزانياتها عبئاً لم تستطع التخلص منه لفترة طويلة، فقد كانت الاستديوهات شبه خربة، ودور العرض فى حالة سيئة جداً، إضافة إلى التوسع الإدارى (ست شركات) قضت أجهزتها الإدارية إمكانية تحقيق أى ربح.

حين عاد **عكاشة** وفى منتصف عام ١٩٦٧، تقرر إدماج شركات الاستديوهات والإنتاج والقاهرة والإنتاج العالمى فى شركة واحدة باسم «القاهرة للإنتاج السينمائى» وأدمجت شركتا التوزيع ودور العرض فى «شركة واحدة باسم «شركة القاهرة للتوزيع السينمائى»، وفى عام ١٩٧٠ أدمجت الشركتان فى المؤسسة المصرية العامة للسينما، إلى أن تقرر تصفية المؤسسة المصرية العامة للسينما فى منتصف عام ١٩٧١ وإنشاء هيئة للسينما والمسرح والموسيقى بدلا منها وبدلا من مؤسسة المسرح والموسيقى.

حاول **عكاشة** حين تولى الوزارة فى سبتمبر ١٩٦٦ أن يبدأ فى سياسة الانكماش حتى يعيد ترتيب أوراق البيت السينمائى وينقيه من أساتذة القطاع الخاص وخريجى مدرسة سينما أثرياء الحرب الذين تولوا قيادته، ويصفى التركة الهائلة من جيوش الموظفين الإداريين ويمعن النظر فى أمر أكوام القصص والسيناريوهات التى تم شراؤها، وكان معظمها غير صالح للتنفيذ، بل وسقط حق القطاع فى بعضها بمضى المدة القانونية، لكن تعليمات **عبد الناصر** كانت حاسمة فى ضرورة الاستمرار والمضى فى الإنتاج حرصاً على تشغيل الفنانين والفنيين وتشغيل الاستوديوهات والعمل على استعادة الفنانين الذين هاجروا إلى لبنان والمحافظة على السوق التقليدية للفيلم المصرى التى بدأت تنكمش بسبب العوامل السياسية، وضغط الإنتاج المنافس من الهند وبعض البلاد العربية.

فى الدراسة المهمة **لدرية شرف الدين** عن «السياسة السينمائية فى مصر ١٩٦١ - ١٩٨١»، وفى إطار هجمتها على تجربة القطاع العام والتى حشدت فيها كل الآراء التى هاجمت التجربة وركزت على سلبياتها التى شملت هؤلاء الفنانين من السينمائيين ذوى الحس الوطنى، والقدرة الحقيقية على العطاء الفنى، والذين كونوا جزءاً من حركة المثقفين الذين تم عزلهم عن المشاركة أو اختاروا تلك العزلة بأنفسهم تلافياً لعواقب الأمور.

وهو كلام مرسل لا أساس له من الصحة، حيث لم تذكر الكاتبة اسماً واحداً من هؤلاء الذين «تم عزلهم» أو «اختاروا تلك العزلة» من المخرجين السينمائيين.. فبمراجعة قوائم إنتاج السينما المصرية خلال الأعوام من ٦٣ حتى ١٩٧٢ وهى فترة القطاع العام، وبمراجعة أسماء المخرجين العاملين فى الحقل السينمائى قبل ذلك، اتضح أنه لا يوجد مخرج واحد توقف عن العمل عازلا نفسه أو معزولا، بل يتضح أيضاً أن القطاع العام أتاح فرصة العمل لستين مخرجًا من بين خمسة وثمانين مخرجًا أخرجوا ٤٣٠ فيلما فى السنوات العشر التى شارك فيها القطاع العام فى الإنتاج.. وأن الستين مخرجًا قدموا مائة وسبعة وأربعين فيلما من القائمة التى تضمنت ١٥٣ فيلما هى مجمل إنتاج القطاع، أما الأفلام الستة الأخرى فهى لمخرجين أجانب وتدخل فى إطار الإنتاج المشترك.

قدم القطاع العام ٣٠٪ من إنتاج السينما المصرية خلال عشر سنوات، وعلى الرغم من ذلك فقد أتاح فرصة الإخراج الأولى لستة وعشرين مخرجاً يقدمون أعمالهم لأول مرة - والشائع أنهم أربعة عشر مخرجاً فقط.. بينما أتاح القطاع الخاص الفرصة لسبعة عشر اسماً جديداً فقط على الرغم من إنتاجه لما يقرب من ٧٠٪ من مجمل إنتاج تلك السنوات، من بينهم تجارب وحيدة **لكمال الشناوى وأحمد مظهر وماجدة**..

وإذا جاز لنا أن نقسم فترة عمل القطاع العام إلى مرحلتين، من (٦٣ - ٦٦) ومن (٦٨ - ١٩٧٢)، تفصل بينهما فترة انتقالية (١٩٦٧) وهى السنة التى أنهت فيها مؤسسة

السينما ارتباطاتها الإنتاجية السابقة، فالقائمة توضح أن الفترة الأولى، التى تضمنت ستة وخمسين فيلما (فيلمان عام ١٩٦٣ وأحد عشر فى عام ١٩٦٤، وثلاثة وعشرون عام ١٩٦٥ ثم ٢٠ فيلما عام ١٩٦٦) وعلى الرغم مما حفلت به هذه الفترة من أفلام هزيلة عهد بها سدنة القطاع الخاص إلى زملائهم أساطين السينما التجارية، وسيادة ما سمى بأفلام حرف (ب) التى قدمها **نيازى مصطفى وحسن الصيفى ومحمد كامل حسن ومحمد عبد الجواد وعبد الرحمن شريف وحسن رضا وحسن الإمام وحسام الدين مصطفى**، وغيرهم.. من خلال أفلام «من أجل حنفى» و«زوج فى إجازة» و«هارب من الزواج» و«الابن المفقود» و«نهر الحياة» و«أيام ضائعة» «وينتهى الفرح» و«شياطين الليل» و«زوجة من باريس» و«هى والرجال» و«الرسالة الأخيرة» و«الرجل المجهول»، من الأفلام التى أصبحت وصمة فى جبين القطاع العام.. إلا أن هذه الفترة أيضًا لمعت فيها أسماء **صلاح أبو سيف** «القاهرة ٣٠» **وعاطف سالم** «ثورة اليمن» - «خان الخليلى» «أحمد بدرخان» «سيد درويش» و«**فطين**» عبد الوهاب «مراتى مدير عام» **وبركات** «الحرام - ليلة الزفاف» وقدمت من **المخرجين الجدد حسين كمال** «المستحيل» **ونور الدمرداش** «ثمن الحرية» **وخليل شوقى** «الجبل» **وجلال الشرقاوى** «أرملة وثلاث بنات» **وعبد الرحمن الخميسى** «الجزاء» **وفاروق عجرمة** «العنب المر» وأحمد فاروق «الرجال لا يتزوجون الجميلات».

والغريب أن الفترة الانتقالية بين سياستى **حاتم وثروت عكاشة** لم تقدم مخرجًا جديدًا واحدًا على الرغم من أفلامها العشرين التى شارك فى إخراجها **صلاح أبوسيف** «الزوجة الثانية» **وكمال الشيخ** «المخربون» **وحسن الإمام** «إضراب الشحاتين - قصر الشوق» وثلاثة أفلام لحسين ذو الفقار - الذى أخرج وحده عشرة أفلام للقطاع العام من بين ١٩٥٣ فيلم - وفيلمان لحسام الدين **مصطفى** «السمان والخريف» - «جريمة فى الحى الهادى».

السينما والاقتصاد

وقد شهدت السنوات التالية اعتباراً من عام ١٩٦٨ عرض ٧٧ فيلمًا للقطاع العام اتسم معظمها بالنضج والاقتراب من التعبير عن الواقع، واعتمد كثير منها على أعمال كبار الأدباء التى تم تحويلها إلى سيناريوهات، ويمكن أن ندرج نسبة كبيرة منها ضمن كلاسيكيات السينما العربية ومنها «البوسطجى - شىء من الخوف» **لحسين كمال** و«المتمردون - يوميات نائب فى الأرياف - السيد البلطى» **لتوفيق صالح** «ولعبة كل يوم» **لخليل شوقى** و«الأرض - الاختيار - الناس والنيل» **ليوسف شاهين** «والرجل الذى فقد ظله - ميرامار - غروب وشروق» **لكمال الشيخ** و«جفت الأمطار» **لسيد عيسى** و«القضية ٦٨ - فجر الإسلام» **لصلاح أبو سيف** و«حكاية من بلدنا» **لحلمى حليم** وغيرها، كما أتاحت هذه الفترة لتسعة عشر مخرجًا جديداً، من خريجى معهد السينما ومن خارجه تقديم أفلامهم الأولى.

ولم يكن إنتاج الأفلام الروائية الطويلة هو الحصاد الوحيد لتجربة الثورة مع السينما بل واكب ذلك أيضًا إنشاء المركز القومى للأفلام التسجيلية عام ١٩٦٧، وتولى مسئوليته الفنان **حسن فؤاد** ووفرت له الوزارة الخبراء والفنيين المتخصصين من الخارج وعملت الوزارة أيضًا على إنشاء ودعم نادى القاهرة للسينما عام ١٩٦٨، ليقدم لجمهور السينما فى مصر أفضل إنتاج السينما العالمية بمختلف مدارسها وتياراتها واستفاد من وجود المخرج الإيطالى الكبير **روسيللينى**، وإحاطته بعديد من شباب السينما، يتعلمون منه، ويستفيدون من خبرته، وربما كان «المومياء» أحد أعظم إنتاجات السينما المصرية على امتداد تاريخها، ثمرة للدور المهم الذى لعبه **روسيللينى** فى توجيه الفنان **شادى عبد السلام** وإقناعه باختزال مشروع «المومياء» من سبع ساعات، كما كتبه **شادى**، إلى ساعتين كما ظهر على الشاشة.

لقد أنجز القطاع العام الكثير على الرغم من عمره القصير نسبيًا، وإن نسبة الأفلام الجيدة التى قدمها خلال تلك الفترة الوجيزة، وفى مرحلتيه، المرتبكة والمرشدة، تفوق النسبة المماثلة لما قدمته السينما المصرية عبر تاريخها.. وإن كبار مخرجينا قدموا أفضل ما فى قوائمهم الفيلمية من خلاله.

فى تصريح للمخرج الإيطالى الكبير ورئيس مهرجان فينيسيا السينمائى الدولى **جيللو بونتى كورفو** فى مؤتمر صحفى بمناسبة اختياره لمجموعة من أفضل الأفلام على مستوى العالم لعرضها فى الاحتفال بمرور ستين عاماً على أول دورة للمهرجان، صرح بأن نسبة الأفلام الجيدة، والتى تتمتع بمستوى فنى مميز، لا تزيد على خمسة فى المائة من مجموع إنتاج السينما العالمية طوال تاريخها.

ربما اعتمد **بونتى كورفو** على معايير خاصة، بالغة الصرامة فى تحديد هذه النسبة التى قد تبدو صحيحة، ودقيقة إذا ما تم اختيارها وترجمتها إلى أفلام محددة فى أى سينما قومية أو دولية ذلك أن سيادة العنصر التجارى الاستهلاكى فى صناعة السينما لا يتيح الظهور لأكثر من هذه النسبة من الأعمال المميزة، إضافة إلى أن ندرة الإبداع الحقيقى على مختلف الأصعدة الفنية لا يوفر إلا هذا الهامش المحدد.

وإذا عدنا إلى تاريخ السينما المصرية، عبر خمسة وستين عاماً، ومع استعمال الرأفة (...) فإننا قد نعجز عن تحديد أو على الأقل قد لا يتفق كثيرون على اختيار وتحديد أسماء مائة وخمسين فيلمًا من بين ما يقرب من ثلاثة آلاف فيلم مصرى، تم عرضها منذ عام ١٩٢٧ حتى الآن.

وبالنظر إلى مجموع الأفلام المصرية التى عرضت فى الفترة من ١٩٦٣ حتى عام ١٩٧٢ والتى تصل إلى ٤٣٠ فيلما، فإننا نجد أن عدد الأفلام الجيدة خلال السنوات العشر قد يربو قليلا عن العشرين فيلما، وهو ما قد يحقق النسبة العامة (٥٪)، وبالمراجعة الدقيقة ووفقًا لمعايير نقدية تتسم بالرحابة وسعة الأفق فإننا لا نجد من إنتاج القطاع الخاص سوى ثمانية أفلام هى التى تستحق التنويه وهى «فجر يوم جديد» و «الناصر صلاح الدين» **ليوسف شاهين** - والأخير تم إنتاجه بدعم من الدولة - و «لا وقت للحب» **لصلاح أبو سيف** و «أم العروسة» **لعاطف سالم** و «شىء فى صدرى» **لكمال الشيخ** و «الباب المفتوح» **لبركات** و «ثرثرة فوق النيل» **لحسين كمال** و «الخوف» **لسعيد مرزوق**.

وقد يلحظ المتخصصون قدراً من السماحة والتسامح فى تقييم هذه الأفلام وقبولها كإنتاج «شديد التميز»، وعلى الرغم من ذلك فإن القطاع الخاص لم يستطع من بين ٢٩٠ فيلما، أنتجها فى هذه الفترة، إلا أن يقدم ثمانية أفلام «بالعافية»، وهو ما يعادل أقل من ثلاثة فى المائة من إنتاجه.

أما القطاع العام، فقد قدم فى هذه الفترة ١٥٣ فيلما (من بينها ستة أفلام كإنتاج مشترك) وتتضمن قائمته ما يقرب من ثلاثين فيلما تفوق فى مستواها تلك الأفلام التى قدمها القطاع الخاص، ويعد كل منها علامة من العلامات فى تاريخ السينما المصرية ويرقى بعضها إلى مستوى الكلاسيكيات التى تزين تراث السينما فى مصر وهى «المومياء» **لشادى عبد السلام** و «الأرض» و «الاختيار» **ليوسف شاهين** و «البوسطجى» و «المستحيل» و «شىء من الخوف» **لحسين كمال** و «الحرام» **لبركات** و « مراتى مدير عام» و «أرض النفاق» **لفطين عبد الوهاب** و «الزوجة الثانية» و«القاهرة ٣٠» **لصلاح أبو سيف** و «جفت الامطار» **لسيد عيسى** و «الرجل الذى فقد ظله» و «ميرامار» و «غروب وشروق» **لكمال الشيخ** و «حكاية من بلدنا» **لحلمى حليم** و «المتمردون» و «يوميات نائب فى الأرياف» و «السيد البلطى» **لتوفيق صالح** و «الجبل» و«لعبة كل يوم» **لخليل شوقى**، و «خان الخليلى» و «السيرك» **لعاطف سالم** و «زوجتى والكلب» **لسعيد مرزوق** و «ليل وقضبان» **لأشرف فهمى** و «الظلال فى الجانب الآخر» **لغالب شعث**، و «التلاقى» **لصبحى شفيق** و «قنديل أم هاشم» **لكمال عطية** و «سيد درويش» **لأحمد بدرخان** وذلك بنسبة تصل إلى عشرين فى المائة من مجمل إنتاج القطاع العام (٢٩ إلى ١٤٧ فيلما) أى أربعة أمثال النسبة التى اعتمدها **بونتى كورفو**.. علما بأنه قد تم اختيار هذه الأفلام بقدر كبير من التشدد، على عكس ما اتبع مع قائمة القطاع الخاص.. وهناك من الأفلام - لم نشأ ذكرها - فى قائمة القطاع العام قد تعادل - إن لم تتفوق - فى مستواها أفلام القطاع الخاص مثل «أغنية على الممر» **لعلى عبد الخالق** و «فجر الإسلام» **لصلاح أبو سيف** و «الناس والنيل» **لشاهين** و «صور ممنوعة» **لأشرف فهمى ومدكور ثابت ومحمد عبد العزيز** و «المخربون» و «الشائعة» **لكمال الشيخ** و«الحاجز» **لمحمد راضى** و «طريد الفردوس» **لفطين عبد الوهاب** و «السمان والخريف» و «الشحات» **لحسام الدين مصطفى** و «العيب» **لجلال الشرقاوى** وغيرها.. وعلى الرغم من ذلك، ودون تحيز، فإن الفارق الشاسع فى نسبة الأفلام الجيدة بين ما قدمه كل من القطاعين خلال السنوات العشر، ٣٪ مقابل ٢٠٪ للقطاع العام كفيل بأن يرد على بعض الافتراءات والمزاعم التى ألصقت ظلما بتجربة القطاع العام.

كما أن القطاع العام، ومن خلال عديد من الأعمال التى أنتجت من خلاله قد أسهم فى تطور الفيلم المصرى، وترسيخ بعض الاتجاهات وإتاحة الفرصة للتجارب الطليعية لبعض السينمائيين الشبان واستحدث نظام المشاركة الذى تم مع جماعة السينما الجديدة، وتحقق خلاله «أغنية على الممر» و «الظلال فى الجانب الآخر»، كما أسهم القطاع العام فى «تثقيف» السينما المصرية - التى كانت تعتمد فى معظم إنتاجها على نقل واقتباس الأفلام الأجنبية - وذلك من خلال الاعتماد على الأعمال الأدبية لكبار الأدباء.. فيقدم هذا القطاع خلال سنواته العشر من الأعمال الأدبية التى أثرت السينما المصرية، ما يفوق ما قدمته السينما المصرية طوال تاريخها من ١٩٢٧ حتى عام ١٩٦٣ - قبل إنشاء القطاع العام - ذلك أن عدد الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية - روايات ومسرحيات وقصص قصيرة - قد بلغ اثنين وخمسين فيلماً فى خمسة وثلاثين عاماً (٢٧ - ١٩٦٢) بدءاً من «زينب» للدكتور **محمد حسين هيكل** وحتى «خذنى بعارى» **لعزيز أرمانى**.. بينما قدم القطاع العام من عام ١٩٦٣ - حتى عام ١٩٧٢ - فى عشر سنوات فقط - ثمانية وستين فيلمًا، أى ما يقرب من نصف إنتاجه، فى حين قدم القطاع الخاص ٢٩ فيلما فقط عن أعمال أدبية بنسبة عشرة فى المائة تقريباً من إنتاجه فى الفترة نفسها.

لقد انتبهت قيادات القطاع العام، المثقفة، إلى ضرورة الارتفاع بمستوى الفيلم المصرى، ورأت أهمية تطعيمه بالأعمال الأدبية التى تعبر عن الواقع - الماضى - أو الحاضر - وتحاول تحقيق العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية داخل المجتمع واشترت حق تحويل عديد من الأعمال ذات القيمة الفنية والفكرية لكبار الأدباء إلى أفلام سينمائية، فقدمت **لتوفيق الحكيم** «الأيدى الناعمة»، و «طريد الفردوس»، و «ليلة الزفاف» و «الخروج من الجنة»، و«يوميات نائب فى الأرياف»، **ولنجيب محفوظ** «بين القصرين»، و «الطريق»، و «القاهرة الجديدة» (القاهرة ٣٠) و «خان الخليلى» و «السمان والخريف»، و «قصر الشوق»، و «ميرامار» و «السراب» و«الشحات»، و «صورة» (فيلم صور ممنوعة)، و «دنيا الله» (فيلم ٣ قصص)، **ولإحسان عبد القدوس** «هى والرجال»، و «ثلاثة لصوص»، و «إضراب الشحاتين»، و «٣ وجوه للحب»، **وليوسف إدريس** «الحرام»، و «العيب»، و «٥ ساعات» (فيلم ٣ قصص) **ولفتحى غانم** «الجبل»، و «الرجل الذى فقد ظله»، **وليحيى حقى** «البوسطجى»، و «قنديل أم هاشم»

وإفلاس خاطبة، (٣ قصص) ولعبد الحميد جودة السحار «مراتي مدير عام» و«النصف الآخر» و«فجر الإسلام» وليوسف السباعي «نادية» و«أرض النفاق» ولعبد الرحمن الشرقاوي «الأرض» و«الشوارع الخلفية»، ولأمين يوسف غراب «الثلاثة يحبونها» و«أشياء لا تشترى» ولمحمد التابعي «عدو المرأة» و«عندما نحب» و«نورا» ولثروت أباظة «شيء من الخوف» و«هارب من الأيام» ولصالح مرسي «ثورة اليمن» و«السيد البلطي»، ولإبراهيم الورداني «الخائنة» و«القبلة الأخيرة».. كما قدمت لصلاح حافظ «المتمردون» و«المستحيل» لمصطفى محمود و«سكون العاصفة» لمحمد عبد الحليم عبد الله و«فارس بلى حمدان» لعلي الجارم و«زوجة من باريس» لأمينة الصاوي و«معبودة الجماهير» لمصطفى أمين و«القضية» للطفي الخولي و«الزوجة الثانية» لأحمد رشدي صالح و«جفت الأمطار» لعبد الله الطوخي و«وداعا أيها الليل» لفؤاد جندي و«المخربون» لإبراهيم البعثي و«جريمة في الحي الهادي» لعبد المنصف محمود و«المكامير» (فيلم حكاية من بلدنا) لمجيد طوبيا و«أبواب الليل» لسعد مكاوي و«الظلال في الجانب الآخر» لمحمود دياب و«ليل وقضبان» لنجيب الكيلاني و«الشيماء» لعلي أحمد باكثير وقصة (كان) لمحمد صدقي (فيلم صور ممنوعة) و«لعبة كل يوم» لأحمد لطفي و«حكاية بنت اسمها مرمر» لمحمد عفيفي و«أغنية على الممر» لعلي سالم و«البعض يعيش مرتين» لعادل كامل و«سوق الحريم» لسعد الدين وهبة و«الناس اللي جوه» لألبير قصيري و«غروب وشروق» لجمال حماد.

والمتأمل لهذه القائمة يرى أنها تضمنت تسعة وثلاثين كاتبا وأديبا من الاتجاهات والتيارات الأدبية كافة، من نجيب محفوظ ويوسف إدريس حتى فؤاد جندي وإبراهيم الورداني، وربما يرى البعض أن هناك في هذه القائمة بعض الأفلام - لا الأعمال الأدبية - الهزيلة والتي لا ترقى إلى مستوى الأعمال الأدبية الأصيلة، وهذا

السينما والاقتصاد

صحيح لكن المشكلة هنا ليست مشكلة القطاع العام فحسب، بل مشكلة كتّاب السيناريو، والمخرجين المسئولين مباشرة عن تلك الأفلام، ولم يكن ممكنا أن «يستورد» القطاع العام مخرجين لإخراج هذه الأعمال بالمستوى اللائق بها، وحسب القطاع العام أن قدم لأكبر قطاع من المشاهدين، وعرّفهم بأسماء ربما كانت غائبة عنهم وإذا كانت معالجة «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«الشحات» و«السمان والخريف» قد تحركت على أيدي مخرجيها إلى ما يشبه الكارثة، مقارنة بأعمال محفوظ فإن «خان الخليلي» و«القاهرة الجديدة» و«صورة» قد عكست بعضا من أفكار ورؤى نجيب محفوظ مثلما حدث مع «أرض» لشرقاوي و«بوسطجي» ليحيى حقي و«حرام» ليوسف إدريس و«المتمردون» لصلاح حافظ و«يوميات نائب في الأرياف» للحكيم، و«مستحيل» مصطفى محمود و«شيء من الخوف» لثروت أباظة وغيرها من التي حققتها مخرجون مقتدرون، وعكست رؤية كتّابها.

يظل السؤال يطرح نفسه بعد عشرين عامًا، وتأتي الاجابة بسيطة ومحددة فقد ذهب «الزبد جفاء».. ومكث في الأرض ما ينفع الناس على كل الصعد والمستويات، فعلى الصعيد الاقتصادي وعلاوة على ما تملكه الأرض وما عليها من عقار ومنشآت - استوديوهات ومعامل ودور عرض - فإن الثروة الحقيقية تبقى متمثلة في مائة وثلاثة وخمسين شريطا من السليولويد تمثل أفلامًا أصبحت جزءاً من تراث السينما المصرية غطى معظمها تكاليف إنتاجه - وفقا لدورة الأفلام المعروفة، كما أن القطاع قد قام بتوفير فرص العمل لستين مخرجًا مصريا من بينهم ستة وعشرون مخرجًا جديداً قدموا جميعًا على الصعيد الفني أعمالا يتميز كثير منها بمستواه التقني الجيد، علاوة على فرصة التجريب وتحطيم قواعد السرد التقليدية، وصناعة أفلام تتسم بالجرأة على مستوى الشكل والمضمون التي أتاحها القطاع لعدد من المخرجين مثل صبحي شفيق (التلاقي) ومحمد راضي (الحاجز) ومدكور ثابت (صور ممنوعة) وسعيد مرزوق (زوجتي والكلب) وسيد عيسى (جفت الأمطار).

أما على المستوى الفكري فقد جاء عديد من الأفلام، كامتداد لأفضل ما في موروث السينما المصرية من كامل سليم وكامل التلمساني، ووصل إلى ذروة النضج من خلال مجموعة الأفلام الواقعية في سينما القطاع العام، التي ناقش صناعها معطيات الواقع المعاصر وسعوا إلى تحليل علاقات المجتمع الجديدة في ظل المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي طرأت على الواقع بهدف إعادة صوغ فكر الإنسان المصري ووجدانه، كي تكشف عن معنى ودور الفرد وسط هذه العلاقات.. ربما ارتدت بعض هذه الأفلام عباءة الماضي - تحرجًا أو خشية السلطة - كي تطرح أخطر القضايا التي تمس هذه السلطة عينها.. وربما اضطرت شخصيات البعض الآخر لارتداء الطرابيش كناية عن الماضي، أو كتابة تواريخ على الشاشة، تسبق تاريخ قيام الثورة (مصر ١٩٥٠- قديمًا في الريف وغيرها) كي تدين السلطة أيضًا مثلما فعل توفيق صالح في «المتمردين» الذي دارت أحداثه في مصحة لمرضى الدرن تقع على تخوم القاهرة (قبل عام ١٩٥٠) - وناقش في جرأة وشجاعة النظام السياسي القائم، واتهمه بالوقوع في براثن البيروقراطية وعجزه عن التعبير عن هموم ومشكلات الجماهير، وأشار إلى أن ما حدث في ١٩٥٢ من وجهة نظره

ليس ثورة، بل مجرد تمرد لا يمتلك مقومات الاستمرار، كما ناقش المخرج نفسه (توفيق صالح) فى فيلم «يوميات نائب فى الارياف» فكرة غياب العدل وهشاشة القانون وزيف الديمقراطية فى الثلاثينيات وهى الفترة نفسها التى عاد إليها صلاح أبو سيف فى «القاهرة ٣٠» ليدين الانتهازية والجبن والوصولية وفى «الزوجة الثانية» ليدين الإقطاع والاستبداد فى قرية مصرية والظلم الاجتماعى الاقتصادى، والنفى الذى يقع على أهلها.. كما اتخذها بركات زمناً للأحداث فى أروع أفلام السينما العربية «الحرام» الذى عالج فيه الأوضاع البشعة التى يعيشها عمال التراحيل الموسميين فى قرى مصر.

إن العودة إلى الماضى لم تكن فقط كما يرى البعض، خوفاً وخشية ونتيجة لحكم العسكر وغياب الديمقراطية بل كانت فى بعض الأفلام نوعاً من استلهام هذا الماضى ومحاولة الإفادة من درس التاريخ، واستيعابه لمواجهة الحاضر كما فى فيلم «الأرض» الذى ناقش الصراع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى (المعاصر) على الرغم من أن أحداثه تدور فى الثلاثينيات، وأبرز أهمية الأرض وضرورة الذود عنها، والحفاظ عليها حتى درجة الاستشهاد، وفيلم «المومياء» الذى عبر عن بحث الإنسان المصرى عن هويته فى وقت كانت فيه هذه الهوية معرضة للخطر بسبب وطأة هزيمة يونيو ١٩٦٧، فكلا الفيلمين، تم إنتاجهما ما بين ٦٧ و ١٩٧٣، فى محاولة من بعض السينمائيين للمساهمة فى التصدى للدعاوى التى روج لها الأعداء لتنال من صلابة الشخصية المصرية، ومحاولة لتعميق الوعى عند المواطن المصرى بهويته وحضارته وتاريخه النضالى من أجل الوطن، وشحذ همته للاستعداد لاستعادة الأرض المحتلة.

كما أن هناك عديداً من الأفلام التى واجهت الحاضر مباشرة ووقفت بجانب النظام عن قناعة، وتبنت الحل الاشتراكى وتصدت للدفاع عن المجتمع الجديد، مجتمع الكفاية والعدل وانتصرت للقيم الجديدة فى مواجهة القيم القديمة المتخلفة، مثل «الجبل».

وهناك أيضاً «جفت الأمطار» أحد الأفلام النادرة التى تتناول أوضاع الفلاحين فى القرى الجديدة بعد الثورة، وصراع هؤلاء الفلاحين مع الأرض الجديدة التى منحها لهم الإصلاح الزراعى وأزمتهم الخاصة بسبب إحساسهم بالغربة وقسوة الحياة الجديدة ويجدر ارتباط الفلاح المصرى بأرضه، وهو من الأفلام التى استخدمت شكلا تعبيريا جديداً على مستوى اللغة السينمائية، كما حاول توفيق صالح فى «السيد البلطى» الذى أداره فى مجتمع الصيادين وعبر فيه عن الصراع الذى يخوضه الفقراء دفاعاً عن مصالحهم ضد تحالف ملاك مراكب الصيد.. كما دعا الفيلم إلى وحدة الفقراء فى مواجهة أنواع الاستغلال كافة.. وفى لعبة كل يوم ناقش خليل شوقى حياة الفئات الهامشية فى مجتمع بين القرية والمدينة.

وقد سمح القطاع العام، على الرغم من أنه جزء من النظام الحاكم بانتقاد السلطة بشكل مباشر فى «ميرامار» و «القضية ٦٨» و «الناس اللى جوه» و «شىء من الخوف» و«الاختيار» و «المتمردون» وغيرها.. ووصل الأول إلى ذروة التهكم على التنظيم السياسى الوحيد (الاتحاد الاشتراكى) ووصم أعضاءه بالوصولية والانتهازية، فى مقابل التبجيل والتعاطف وخفة الظل التى أحاط وقدم بها الباشا الإقطاعى وطالب «القضية ٦٨» بالمراجعة الشاملة بعد الهزيمة ودعا إلى إعادة بناء المجتمع والدولة والتنظيم السياسى من جديد، كما فعل الناس اللى جوه بإدانته لمجتمع الهزيمة، وشكك «شىء من الخوف» «فى شرعية الثورة عينها «جواز عتريس من فؤادة باطل».. وحمل «الاختيار» على المثقفين الذين عانوا انفصام الشخصية.

لقد لعب القطاع العام دوراً فى نقد الماضى.. كما أنه أيضاً ساهم فى نقد الحاضر، من خلال الماضى، أو من خلال المواجهة المباشرة مع الحاضر، وقدم عدداً من أفضل الأفلام فى تاريخ السينما المصرية مما دفع درية شرف الدين على الرغم من حملتها الظالمة على القطاع العام، والتى شغلت صفحات كثيرة من كتابها «السينما والسياسة فى مصر ١٩٦١ - ١٩٨١» واحتشاد

هذه الصفحات بأخطاء المعلومات، وتعسف النتائج وخطأ التحليل وشراسة الهجوم، وعلى الرغم من انحيازها الواضح - والمسبق - ضد تلك الفترة، إلا أنها اضطرت للاعتراف بأن القطاع العام فى مصر قد نجح «فى إتاحة الفرصة مادياً وموضوعيا لنشأة تيار واع فى السينما المصرية، ويقصد هنا بالتيار، إنه كان من حيث عدد المخرجين الذين شاركوا فيه، وعدد الأفلام التى أنتجت فى تلك الفترة وتحمل وجهاً جديداً للسينما المصرية - كان وجوداً حقيقياً ملموساً يمكن لأى مؤرخ سينمائى منصف أن يسجله (ص ٩٠ - ٩١).

فى استفتاء أجرته مجلة «الفنون» المصرية عام ١٩٨٤ بين النقاد والسينمائيين لاختيار أفضل عشرة أفلام خلال ثلاثين عاماً (١٩٥٣ - ١٩٨٣)، انتزعت أفلام القطاع العام، واحتلت مكان الصدارة بأربعة أفلام «الأرض (الأول) - المومياء (الثالث) - الحرام (الرابع) - البوسطجى (الثامن) - وهذا - بكل تأكيد - وسام على صدر القطاع العام.

إن الدراسة الموضوعية والنزيهة تشير إلى أن القطاع العام قد قدم فى عشرة أعوام - فنيا وفكريا - ما عجز القطاع الخاص عن تقديمه فى ثلاثين عاماً سابقة.

وإنه، بعد ثلاثين عاما غطت إيراداته كل ما انفق عليه من مصروفات، بل تجاوزت أرباحه مجمل ما سمى بخسائر القطاع العام، وبقيت بعد كل هذا بنيته الاقتصادية كاملة.. من استوديوهات ومعامل ودور عرض.

القطاع العام
تحليل إحصائى

فيما يلى تحليل إحصائى موثق يوضح علاقة القطاع العام بالقطاع الخاص، ويكشف عن دور القطاع العام وحجم ما قدمه رغم سنواته القليلة للسينما المصرية كصناعة وتجارة وفن.

* إجمالى إنتاج القطاع العام ١٥٣ فيلماً من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢ (بيان رقم ١).

* عرض القطاع العام أول أفلامه (منتهى الفرح) إخراج محمد سالم فى ١٤ أكتوبر ١٩٦٣.

* عرض القطاع العام آخر أفلامه (التلاقى) إخراج صبحى شفيق فى ٩ مايو ١٩٧٧.

* توقف القطاع العام عن الإنتاج عام ١٩٧١ وعرضت الأفلام تباعا حتى ١٩٧٧.

* تم عرض ١٢ فيلما من إنتاج القطاع العام فى الفترة من ١٩٧٣ حتى ١٩٧٧.

* الأرقام الواردة بالبيانات والجداول التالية تعتمد على الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢ - باعتبار أن أفلام عام ١٩٧١ عرضت خلال عام ١٩٧٢ وما بعده.

* تم احتساب عام ١٩٦٣ فى إطار البيانات والجداول رغم أن القطاع العام عرض فيلمين فقط فى نهاية عام ١٩٦٣ فى مقابل ستة وأربعين فيلما للقطاع الخاص حتى تتوحد الأرقام وتم الاقتصار على فترة السنوات العشر من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢.

* عدد الأفلام المصرية الروائية الطويلة التى تم عرضها خلال الفترة من ١٩٦٣ - ١٩٧٢) هى ٤٣٠ فيلما منها ٢٨٩ فيلمًا للقطاع الخاص مقابل ١٤١ فيلما للقطاع العام (بيان رقم ١).

* عدد أفلام الإنتاج المشترك ستة أفلام من بين ١٤١ فيلما (جدول رقم ١).

* عدد المخرجين الذين أخرجوا أفلاما خلال الفترة من (١٩٦٣ - ١٩٧٢) ٨١ مخرجاً.

* عدد المخرجين الذين تعاملوا مع القطاع العام ٦٠ مخرجاً (جدول رقم (٢).

* عدد المخرجين الذين لم يتعاملوا مع القطاع العام ٢١ مخرجاً.

* عدد المخرجين لأول مرة فى القطاع العام فى ١٤٧ فيلما - بعد استبعاد أفلام الإنتاج المشترك - ٢٦ مخرجًا منهم خمسة مخرجين عرضت أفلامهم بعد عام ١٩٧٢. (جدول رقم ٣).

* مخرجون لأول مرة فى القطاع الخاص (٢٨٩ فيلما) ١٧ مخرجًا (جدول رقم٦).

السينما والاقتصاد

* مجموع المخرجين الذين تعاملوا مع القطاعين العام والخاص ٣٤ مخرجًا (جدول رقم ٤).

* مخرجون تعاملوا مع القطاع العام فقط ٢٦ مخرجاً (جدول رقم ٥).

* مخرجون لم يتعاملوا مع القطاع العام واقتصروا على القطاع الخاص فقط ٢٥ مخرجاً (جدول رقم ٦).

أفلام القطاع العام فى مصر

هذه الفيلموجرافيا للأفلام الروائية المصرية الخالصة والمصرية المشتركة التى أنتجها القطاع العام فى مصر فى الفترة من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٧١، سواء الأفلام التى قام بإنتاجها، أو اشتراها بعد إنتاجها، أو تم إنتاجها بنظام المقاولات ويبلغ العدد الإجمالى لهذه الأفلام ١٥٣ فيلما عرضت فى الفترة من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٧٧. وهذه الفيلموجرافيا مرتبة حسب تواريخ العرض الأول للأفلام داخل مصر(١).

١ - **القاهرة فى الليل** ١٩٦٣ إخراج محمد سالم.

٢ - **منتهى الفرح** إخراج محمد سالم.

٣ - **الأيدى الناعمة** ١٩٦٤ إخراج محمود ذو الفقار.

٤ - **بين القصرين** إخراج حسن الأمام.

٥ - **زوج فى إجازة** إخراج محمد عبد الجواد.

٦ - **المراهقات** إخراج سيف الدين شوكت.

٧ - **هارب من الزواج** إخراج حسن الصيفى.

٨ - **من أجل حنفى** إخراج حسن الصيفى.

٩ - **ثمن الحرية** إخراج نور الدمرداش.

١٠ - **اعترافات زوج** إخراج فطين عبد الوهاب.

١١ - **الابن المفقود** إخراج محمد كامل حسن.

١٢ - **نهر الحياة** إخراج حسن رضا.

١٣ - **العائلة الكريمة** إخراج فطين عبد الوهاب.

١٤ - **الطريق** إخراج حسام الدين مصطفى.

١٥ - **الرسالة الأخيرة** ١٩٦٥ إخراج محمد كامل حسن.

١٦ - **الرجل المجهول** إخراج محمد عبد الجواد.

١٧ - **العالمين** إخراج عبد العليم خطاب.

١٨ - **هى والرجال** إخراج حسن الإمام.

١٩ - **العقل والمال** إخراج عباس كامل.

٢٠ - **الحرام** إخراج هنرى بركات.

٢١ - **الجبل** إخراج خليل شوقى.

٢٢ - **طريد الفردوس** إخراج فطين عبد الوهاب.

٢٣ - **أيام ضائعة** إخراج بكر الدين شرف.

٢٤ - **حب للجميع** إخراج عبد الرحمن شريف.

٢٥ - **الرجال لا يتزوجون الجميلات** إخراج أحمد فاروق.

٢٦ - **أرملة وثلاث بنات** إخراج جلال الشرقاوى.

٢٧ - الجزاء إخراج عبد الرحمن الحسيني.

٢٨ - سكون العاصفة إخراج أحمد ضياء الدين.

٢٩ - المستحيل إخراج حسين كمال.

٣٠ - الاعتراف إخراج سعد عرفه.

٣١ - العنب المر إخراج فاروق عجرمة.

٣٢ - أغلى من حياتي إخراج محمود ذو الفقار.

٣٣ - الثلاثة يحبونها إخراج محمود ذو الفقار.

٣٤ - الخائنة إخراج كمال الشيخ.

٣٥ - هارب من الأيام إخراج حسام الدين مصطفى.

٣٦ - المماليك إخراج عاطف سالم.

٣٧ - ابن كليوباترا إخراج فرناندو بالدي.

٣٨ - ثلاثة لصوص ١٩٦٦ إخراج فطين عبد الوهاب، كمال الشيخ، حسن الإمام.

٣٩ - مراتي مدير عام إخراج فطين عبد الوهاب.

٤٠ - ثورة اليمن إخراج عاطف سالم.

٤١ - وداعًا إليها الليل إخراج حسن رضا.

٤٢ - سيد درويش إخراج أحمد بدرخان.

٤٣ - الحياة حلوة إخراج حلمي حليم.

٤٤ - صغيرة على الحب إخراج نيازي مصطفى.

٤٥ - شياطين الليل ١٩٦٦ إخراج نيازي مصطفى.

٤٦ - عدو المرأة إخراج محمود ذو الفقار.

٤٧ - المراهقة الصغيرة إخراج محمود ذو الفقار.

٤٨ - ليلة الزفاف إخراج هنري بركات.

٤٩ - القاهرة ٣٠ إخراج صلاح أبو سيف.

٥٠ - خان الخليلي إخراج عاطف سالم.

٥١ - فارس بني حمدان إخراج نيازي مصطفى.

٥٢ - كنوز إخراج حلمي رفله.

٥٣ - شيء في حياتي إخراج هنري بركات.

٥٤ - زوجة من باريس إخراج عاطف سالم.

٥٥ - ابتسامة أبو الهول إخراج روتشيو تيساري.

٥٦ - قاهر الأطلنتس إخراج ألفونسو بريشيا.

٥٧ - فارس الصحراء إخراج أوزفالد شيفيراني.

٥٨ - أخطر رجل في العالم ١٩٦٧ إخراج نيازي مصطفى.

٥٩ - السمان والخريف إخراج حسام الدين مصطفى.

٦٠ - معسكر البنات إخراج خليل شوقي.

٦١ - الدخيل إخراج نور الدمرداش.

٦٢ - أحزاب الشحاتين إخراج حسن الإمام.

٦٣ - الليالي الطويلة إخراج محمود ذو الفقار.

٦٤ - القبلة الأخيرة إخراج محمود ذو الفقار.

٦٥ - معبودة الجماهير إخراج حلمي رفله.

٦٦ - الخروج من الجنة إخراج محمود ذو الفقار.

٦٧ - المخربون إخراج كمال الشيخ.

٦٨ - عندما نحب إخراج فطين عبد الوهاب.

٦٩ - إجازة صيف إخراج سعد عرفه.

٧٠ - جفت الأمطار إخراج سيد عيسى.

٧١ - جريمة في الحي الهادئ إخراج حسام الدين مصطفى.

٧٢ - النصف الآخر إخراج أحمد بدرخان.

٧٣ - الزوجة الثانية إخراج صلاح أبو سيف.

٧٤ - غرام في الكرنك إخراج علي رضا.

٧٥ - العيب إخراج جلال الشرقاوي.

٧٦ - نورا إخراج محمود ذو الفقار.

٧٧ - قصر الشوق إخراج حسن الإمام.

٧٨ - أفراح ١٩٦٨ إخراج أحمد بدرخان.

٧٩ - ٣ قصص إخراج إبراهيم الصحن.

٨٠ - أيام الحب إخراج حلمي حليم.

٨١ - حواء على الطريق إخراج حسين حلمي.

٨٢ - مراتي مجنونة إخراج حلمي حليم.

٨٣ - البوسطجي إخراج حسين كمال.

٨٤ - المتمردون إخراج توفيق صالح.

٨٥ - القضية ٦٨ إخراج صلاح أبو سيف.

٨٦ - جزيرة العشاق إخراج حسن رضا.

٨٧ - أرض النفاق إخراج فطين عبد الوهاب.

٨٨ - الرجل الذي فقد ظله إخراج كمال الشيخ.

٨٩ - قنديل أم هاشم إخراج كمال عطية.

٩٠ - أنا الدكتور إخراج عباس كمال.

٩١ - السيرك إخراج عاطف سالم.

٩٢ - كيف تسرق مليونير إخراج نجدي حافظ.

السينما والاقتصاد

٩٣ - كيف تسرق قنبلة ذرية إخراج أندرية توفوش.

٩٤ - أبو الهول الزجاجي إخراج لويجي بسكاتيلو.

٩٥ - شيء من الخوف إخراج حسين كمال.

٩٦ - حكاية من بلدنا إخراج حلمي حليم.

٩٧ - يوميات نائب في الأرياف إخراج توفيق صالح.

٩٨ - الناس اللي جوه إخراج جلال الشرقاوي.

٩٩ - لصوص ولكن ظرفاء إخراج ابراهيم لطفي.

١٠٠ - أبواب الليل إخراج حسن رضا.

١٠١ - سيد البلطي إخراج توفيق صالح.

١٠٢ - الحلوة عزيزة إخراج حسن الإمام.

١٠٣ - زوجة غيورة جداً إخراج حلمي رفلة.

١٠٤ - أكاذيب حواء إخراج فطين عبد الوهاب.

١٠٥ - ميرامار إخراج كمال الشيخ.

١٠٦ - ٣ وجوه للحب إخراج مدحت بكير، ناجي رياض، ممدوح شكري.

١٠٧ - نادية إخراج أحمد بدرخان.

١٠٨ - أصعب زوج ١٩٧٠ إخراج محمد نبيه.

١٠٩ الأرض إخراج يوسف شاهين.

١١٠ - أشياء لا تشترى إخراج أحمد ضياء الدين.

١١١ - غروب وشروق إخراج كمال الشيخ.

١١٢ - حرامي الورقة إخراج على رضا.

١١٣ - أنا وزوجتي والسكرتيرة إخراج محمود ذو الفقار.

١١٤ - أوهام الحب إخراج ممدوح شكري.

١١٥ - سوق الحريم إخراج يوسف مرزوق.

١١٦ - دلال المصرية إخراج حسن الإمام.

١١٧ - نار الشوق إخراج محمد سالم.

١١٨ - السراب إخراج أنور الشناوي.

١١٩ - فجر الإسلام إخراج صلاح أبو سيف.

١٢٠ - ملكة الليل إخراج حسن رمزي.

١٢١ - الاختيار إخراج يوسف شاهين.

١٢٢ - موعد مع الحبيب إخراج حلمي رفله.

١٢٣ - اعترافات امرأة إخراج سعد عرفة.

١٢٤ - مذكرات الآنسة منال إخراج عباس كامل.

١٢٥ - البعض يعيش مرتين إخراج كمال عطية.

١٢٦ - رحلة لذيذة إخراج فطين عبد الوهاب.

١٢٧ - لعبة كل يوم إخراج خليل شوقي.

١٢٨ - حادثة شرف إخراج شفيق شامية.

١٢٩ - زوجتي والكلب إخراج سعيد مرزوق.

١٣٠ - نحن الرجال طيبون إخرج إبراهيم لطفي.

١٣١ - الأضواء ١٩٧٢ إخراج حسين حلمي.

١٣٢ - الناس والنيل إخراج يوسف شاهين.

١٣٣ - بنت بديعة إخراج حسن الإمام.

١٣٤ - أغنية على الممر إخراج على عبد الخالق.

١٣٥ - صور ممنوعة - إخراج محمد عبد العزيز، أشرف فهمي، مدكور ثابت.

١٣٦ - ليلة حب أخيرة إخراج حلمي رفله.

١٣٧ - الحاجز إخراج محمد راضي.

١٣٨ - بيت من رمال إخراج سعد عرفة.

١٣٩ - الشيماء إخراج حسام الدين مصطفى.

١٤٠ - حكاية بنت اسمها مرمر إخراج هنري بركات.

١٤١ - وكر الأشرار إخراج حسن الصيفي.

١٤٢ - أضواء المدينة إخراج فطين عبد الوهاب.

١٤٣ - ليل وقضبان إخراج أشرف فهمي.

١٤٤ - دعوة للحياة إخراج مدحت بكير.

١٤٥ - الشحات إخراج حسام الدين مصطفى.

١٤٦ - زمان ياحب ١٩٧٣ إخراج عاطف سالم.

١٤٧ - زهور برية إخراج يوسف فرنسيس.

١٤٨ - السلم الخلفي إخراج عاطف سالم.

١٤٩ - الرجل الآخر إخراج محمد بسيوني.

١٥٠ - الشوارع الخلفية ١٩٧٤ إخراج كمال عطية.

١٥١ - أرملة ليلة الزفاف إخراج السيد بدير.

١٥٢ ـ **المومياء ١٩٧٥** إخراج شادى عبد السلام.

١٥٣ ـ **الظلال على الجانب الآخر** إخراج جابر غالب شعث.

١٥٤ ـ **التلاقى ١٩٧٧** اخراج صبحى شفيق.

١٥٥ ـ **جنون الشباب ١٩٨٠** اخراج جلال الشرقاوى.

بيان رقم (١)

الأفلام التى تم عرضها فى الفترة من ١٩٦٣/ ١٩٧٢

العام	إجمالى الأفلام المعروضة	القطاع العام	القطاع الخاص
١٩٦٣	٤٨	٢	٤٦
١٩٦٤	٤٤	١١	٣٣
١٩٦٥	٤٣	٢٣	٢٠
١٩٦٦	٣٩	٢٠	١٩
١٩٦٧	٣٧	٢٠	١٧
١٩٦٨	٤٠	١٧	٢٣
١٩٦٩	٤٤	١٣	٣١
١٩٧٠	٤٨	١١	٣٧
١٩٧١	٤٦	١٢	٣٤
١٩٧٢	٤١	١٢	٢٩
الإجمالى	٤٣٠	١٤١	٢٨٩

+ ١٢ فيلما بعد

عام ١٩٧٢

١٥٣

بيان رقم(٢) المخرجون الجدد فى القطاعين العام والخاص

العام	عدد المخرجين الجدد	القطاع العام	القطاع الخاص
١٩٦٣	١	ـ	١
١٩٦٤	٢	١	١
١٩٦٥	٧	٦	١
١٩٦٦	٢	ـ	٢
١٩٦٧	ـ	ـ	ـ
١٨٦٨	٦	٢	٤
١٩٦٩	٦	٤	٢
١٩٧٠	٥	٢	٣
١٩٧١	٤	٢	٢
١٩٧٢	٥	٤	١
الإجمالى	٣٨ مخرجا	٢١	١٧ مخرجا

٥ مخرجين بعد

عام ١٩٧٢

٢٦ مخرجا

جدول رقم (١): أفلام الإنتاج المشترك ـ إنتاج القطاع العام التى قام بإخراجها مخرجون غير مصريين:

١٩٦٥ ـ ابن كليوباترة إخراج فيرناندو بالدى

١٩٦٦ ـ ابتسامة أبو الهول إخراج روتشيو تيسارى

١٩٦٦ ـ قاهر الأطلنطس إخراج ألفونسو بريشيا

١٩٦٦ ـ فارس الصحراء إخراج أوزفالدو شيفيرانى

١٩٦٨ ـ كيف تسرق قنبلة ذرية إخراج أندريه نوفولشى

١٩٦٨ ـ أبو الهول الزجاجى إخراج لويجى بسكاتيلو

جدول رقم (٢): قائمة أفلام مخرجى القطاع العام (١٩٦٣ ـ ١٩٧٧):

١ ـ **محمد سالم**

١٩٦٣ ـ منتهى الفرح

١٩٧٠ ـ نار الشوق

٢ ـ **محمود ذو الفقار**

١٩٦٣ ـ الأيدى الناعمة

١٩٦٥ ـ أغلى من حياتى

ـ الثلاثة يحبونها

١٩٦٦ ـ عدو المرأة

ـ المراهقة الصغيرة

١٩٦٧ ـ القبلة الأخيرة

ـ الليالى الطويلة

ـ الخروج من الجنة

ـ نورا

١٩٧٠ ـ أنا وزوجتى والسكرتيرة

٣ ـ **حسن الإمام**

١٩٦٤ ـ بين القصرين

١٩٦٥ ـ هى والرجال

١٩٦٦ ـ ثلاثة لصوص ـ مع كمال الشيخ وفطين عبد الوهاب

١٩٦٧ ـ إضراب الشحاتين

ـ قصر الشوق

١٩٦٩ ـ الحلوة عزيزة

١٩٧٠ ـ دلال المصرية

١٩٧٢ ـ بنت بديعة

٤ ـ **محمد عبد الجواد**

١٩٦٤ ـ زوج فى إجازة

١٩٦٥ ـ الرجل المجهول

٥ ـ **سيف الدين شوكت**

١٩٦٤ ـ المراهقات

٦ ـ **حسن الصيفى**

١٩٦٤ ـ من أجل حنفى

ـ هارب من الزواج

١٩٧٢ ـ وكر الأشرار

٧ ـ **فطين عبد الوهاب**

١٩٦٤ ـ اعتراف زوج

ـ العائلة الكريمة

١٩٦٥ ـ طريق الشيطان

١٩٦٦ ـ ثلاثة لصوص ـ مع كمال الشيخ وحسن الإمام

ـ مراتى مدير عام

١٩٦٧ ـ عندما نحب

١٩٦٨ ـ أرض النفاق

١٩٦٩ ـ أكاذيب حواء

١٩٧١ ـ رحلة لذيذة

١٩٧٢ ـ أضواء المدينة

٨ ـ **محمد كامل حسن**

١٩٦٤ ـ الابن المفقود

١٩٦٥ ـ الرسالة الأخيرة

٩ ـ **حسن رضا**

١٩٦٤ ـ نهر الحياة

١٩٦٦ ـ وداعا أيها الليل

١٩٦٨ ـ جزيرة العشاق

ـ ثلاث قصص ـ مع إبراهيم الصحن ومحمد نبيه

١٩٦٩ ـ أبواب الليل

١٠ ـ حسام الدين مصطفى

١٩٦٤ ـ الطريق

١٩٦٥ ـ هارب من الأيام

١٩٦٧ ـ السمان والخريف

ـ جريمة فى الحى الهادئ

١٩٧٢ ـ الشيماء

١٩٧٣ ـ الشحات

١١ ـ عبد العليم خطاب

١٩٦٥ ـ الطمين

١٢ ـ عباس كامل

١٩٦٥ ـ العقل والمال

١٩٧١ ـ مذكرات الآنسة منال

١٣ ـ هنرى بركات

١٩٦٥ ـ الحرام

١٩٦٦ ـ ليلة الزفاف

ـ شىء فى حياتى

١٩٧٢ ـ حكاية بنت اسمها مرمر

١٤ ـ بهاء الدين شرف

١٩٦٥ ـ أيام ضائعة

١٥ ـ عبد الرحمن شريف

١٩٦٥ ـ حب للجميع

١٦ ـ أحمد ضياء الدين

١٩٦٥ ـ سكون العاصفة

ـ أشياء لا تشترى

١٧ ـ سعد عرفه

١٩٦٥ ـ الاعتراف

١٩٦٧ ـ إجازة صيف

١٩٧١ ـ اعترافات امرأة

١٩٧٢ ـ بنت من رمال

١٨ ـ يوسف شاهين

١٩٦٠ ـ الأرض

١٩٧١ ـ الاختيار

١٩٧٢ ـ الناس والنيل

١٩ ـ كمال الشيخ

السينما والاقتصاد

١٩٦٥ ـ الخائنة

١٩٦٧ ـ المخربون

١٩٦٨ ـ الرجل الذى فقد ظله

١٩٦٩ ـ ميرامار

١٩٧٠ ـ غروب وشروق

٢٠ ـ توفيق صالح

١٩٦٨ ـ المتمردون

١٩٦٩ ـ يوميات نائب فى الأرياف

ـ السيد البلطى

٢١ ـ سيد عيسى

١٩٦٧ ـ جفت الأمطار

٢٢ ـ نجدى حافظ

١٩٦٨ ـ كيف تسرق مليونيرا

٢٣ ـ كمال عطية

١٩٦٨ ـ قنديل أم هاشم

١٩٧١ ـ البعض يعيش مرتين

١٩٧٤ ـ الشوارع الخلفية

٢٤ ـ عاطف سالم

١٩٦٥ ـ المماليك

١٩٦٦ ـ ثورة اليمن

ـ خان الخليلى

ـ زوجة من باريس

١٩٦٨ ـ السيرك

١٩٧٣ ـ زمان ياحب

ـ السلم الخلفى

٢٥ ـ أحمد بدرخان

١٩٦٦ ـ سيد درويش

١٩٦٧ ـ النصف الآخر

١٩٦٨ ـ أفراح

١٩٦٩ ـ نادية

٢٦ ـ حلمى حليم

١٩٦٦ ـ الحياة حلوة

١٩٦٨ ـ أيام الحب

ـ حكاية من بلدنا

٢٧ ـ نيازى مصطفى

١٩٦٦ ـ صغيرة على الحب

ـ شياطين الليل

فارس بنى حمدان

١٩٦٧ ـ أخطر رجل فى العالم

٢٨ ـ صلاح أبو سيف

١٩٦٦ ـ القاهرة ٣٠

١٩٦٧ ـ الزوجة الثانية

١٩٦٨ ـ القضية ٦٨

١٩٦١ ـ فجر الإسلام

٢٩ ـ حلمى رفله

١٩٦٦ ـ كنوز

١٩٦٧ ـ معبودة الجماهير

١٩٦٩ ـ زوجة غيورة جداً

١٩٧١ ـ موعد مع الحبيب

١٩٧٢ـ ليلة حب أخيرة

٣٠ ـ على رضا

١٩٦٧ ـ غرام فى الكرنك

١٩٧٠ ـ حرامى الورقة

٣١ ـ حسين حلمى المهندس

١٩٦٨ ـ حوار على الطريق

١٩٧٢ ـ الأضواء

٣٢ـ حسن رمزى

١٩٧١ ـ ملكة الليل

٣٣ـ السيد بدير

١٩٧٤ـ أرملة فى ليلة الزفاف

٣٤ ـ أشرف فهمى

١٩٧٢ ـ صور ممنوعة ـ مع نور ثابت ،محمد عبد العزيز

١٩٧٣ ـ ليل وقضبان

جدول رقم (٣): قائمة المخرجين لأول مرة وأفلامهم فى القطاع العام (١٩٦٣ ـ ١٩٧٧) :

١ـ حسين كمال

١٩٦٥ ـ المستحيل

١٩٦٨ ـ البوسطجى

١٩٦٩ ـ شىء من الخوف

٢ ـ نور الدمرداش

١٩٦٤ ـ ثمن الحرية

١٩٦٧ ـ الدخيل

٣ ـ خليل شوقى

١٩٦٥ ـ الجبل

١٩٦٧ ـ معسكر البنات

١٩٧١ ـ لعبة كل يوم

٤ ـ أحمد فاروق

١٩٦٥ ـ الرجال لا يتزوجون الجميلات

٥ ـ جلال الشرقاوى

١٩٦٥ ـ أرملة وثلاث بنات

١٩٦٦ ـ العيب

١٩٦٩ ـ الناس اللى جوه

٦ ـ عبد الرحمن الخميسى

١٩٦٥ ـ الجزاء

٧ ـ فاروق عجرمة

١٩٦٥ ـ العنب المر

٨ ـ محمد نبيه

١٩٦٨ ـ ٣ قصص مع إبراهيم الصحن وحسن رضا

٩ ـ شفيق شامية

١٩٧٩ ـ حادثة شرف

١٠ ـ ابراهيم لطفى

١٩٦٩ ـ لصوص لكن ظرفاء

١٩٧١ ـ نحن الرجال طيبون

١١ ـ مدحت بكير

١٩٦٩ـ ٣ وجوه للحب ـ مع ناجى رياض وممدوح شكرى

١٢ ـ ممدوح شكرى

١٩٦٩ ـ ٣ وجوه للحب ـ مع مدحت بكير وناجى رياض

١٩٧٠ ـ أوهام الحب

١٣ ـ ناجى رياض

١٩٦٩ ـ ٣ وجوه للحب ـ مع مدحت بكير وممدوح شكرى

١٤ ـ إبراهيم الصحن

١٩٦٨ ـ ٣ قصص مع محمد نبيه وحسن رضا

١٥ ـ محمد راضى

١٩٧٢ ـ الحاجز

١٦ ـ شادى عبد السلام

١٩٧٥ ـ المومياء

١٧ ـ غالب شعث

١٩٧٥ ـ الظلال فى الجانب الآخر

١٨ ـ صبحى شفيق

١٩٧٧ ـ التلاقى

١٩ ـ مدكور ثابت

١٩٧٢ ـ صور ممنوعة ـ مع أشرف فهمى ومحمد عبد العزيز

٢٠ ـ محمد عبد العزيز

١٩٧٢ ـ صور ممنوعة ـ مع أشرف فهمى ومدكور ثابت

٢١ ـ محمد بسيونى

١٩٧٣ ـ الرجل الآخر

٢٢ ـ سعيد مرزوق

١٩٧١ ـ زوجتى والكلب

٢٣ ـ على عبد الخالق

١٩٧٢ ـ أغنية على الممر

٢٤ـ يوسف مرزوق

١٩٧٠ ـ سوق الحريم

٢٥ ـ أنور الشناوى

١٩٧٠ ـ السراب

٢٦ ـ يوسف فرنسيس

١٩٧٣ ـ زهور برية

جدول رقم (٤): مخرجون تعاملوا مع القطاع العام والقطاع الخاص خلال السنوات (١٩٦٣ ـ ١٩٧٢) .

١ ـ محمد سالم

٢ ـ محمود ذو الفقار

٣ ـ حسن الإمام

٤ ـ سيف الدين شوكت

٥ ـ حسن الصيفى

٦ ـ قطين عبد الوهاب

٧ ـ حسن رضا

٨ ـ حسام الدين مصطفى

٩ ـ عباس كامل

١٠ ـ بركات

١١ ـ عبد الرحمن شريف

١٢ ـ أحمد ضياء الدين

١٣ ـ سعد عرفه

١٤ ـ يوسف شاهين

١٥ ـ كمال الشيخ

١٦ ـ نجدى حافظ

١٧ ـ كمال عطية

١٨ ـ عاطف سالم

١٩ ـ حلمى حليم

٢٠ ـ نيازى مصطفى

٢١ ـ صلاح أبو سيف

٢٢ ـ حلمى رفله

٢٣ ـ على رضا

٢٤ ـ حسين حلمى المهندس

٢٥ ـ حسن رمزى

٢٦ ـ السيد بدير

٢٧ ـ أشرف فهمى

٢٨ ـ حسين كمال

٢٩ ـ نور الدمرداش

٣٠ ـ خليل شوقى.

٣١ ـ عبد الرحمن الخميسى

٣٢ ـ ممدوح شكرى

٣٣ ـ سعيد مرزوق

٣٤ ـ أنور الشناوى

جدول رقم (٥): **مخرجون تعاملوا مع القطاع العام فقط (٦٣ ـ ١٩٧٢):**

١ ـ إبراهيم لطفى

٢ ـ أحمد فاروق

٣ ـ إبراهيم الصحن

٤ ـ شادى عبد السلام

٥ ـ أحمد بدرخان

٦ ـ بهاء الدين شرف

٧ ـ سيد عيسى

٨ ـ توفيق صالح

٩ ـ جلال الشرقاوى

١٠ ـ شفيق شامية

١١ ـ صبحى شفيق

١٢ ـ عبد العليم خطاب

١٣ ـ على عبد الخالق

١٤ ـ فاروق عجرمة

١٥ ـ محمد بسيونى

١٦ ـ مدكور ثابت

١٧ ـ محمد راضى

١٨ ـ محمد عبد الجواد

١٩ ـ غالب شعث

٢٠ ـ محمد نبيه

٢١ ـ محمد كامل حسين

٢٢ ـ محمد عبد العزيز

٢٣ ـ مدحت بكير

٢٤ ـ ناجى رياض

٢٥ ـ يوسف فرنسيس

٢٦ ـ يوسف مرزوق.

جدول رقم (٦): **مخرجون عملوا فى القطاع الخاص خلال الفترة من ١٩٦٣ حتى ١٩٧٢ ولم يعملوا مع القطاع العام.**

١ ـ طلبة رضوان

٢ ـ يوسف وهبى

٣ ـ السيد زيادة

٤ ـ محمود فريد

٥ ـ إبراهيم عمارة

٦ ـ عيسى كرامة

٧ ـ زهير بكير

٨ ـ كمال الشناوى ـ أول إخراج

٩ ـ على بحيرى ـ أول إخراج

١٠ ـ ماجدة ـ أول إخراج

١١ ـ عادل صادق ـ أول إخراج

١٣ ـ أحمد مظهر ـ أول إخراج

١٤ ـ صلاح كريم ـ أول إخراج

١٥ ـ إسماعيل القاضى ـ أول إخراج

١٦ ـ أحمد فؤاد ـ أول إخراج

١٧ ـ إبراهيم الشقنقيرى ـ أول إخراج

١٨ ـ منير التونى ـ أول إخراج

١٩ ـ عدلى خليل

٢٠ ـ عبد الحميد الشاذلى ـ أول إخراج

٢١ ـ حسن يوسف ـ أول إخراج

٢٢ ـ أمين الحكيم ـ أول إخراج

٢٣ ـ نادر جلال ـ أول إخراج

٢٤ ـ كمال صلاح الدين ـ أول إخراج

٢٥ ـ يوسف عيسى ـ أول اخراج

سبعة عشر مخرجا لأول مرة فى مقابل ستة وعشرين فى القطاع العام..



الخصخصة: دور الدولة في السينما

هاشم النحاس

كاتب وناقد سينمائى مصرى

نحو التخصصية

بغض النظر عن فشل القطاع العام فى السينما أو عدم فشله فى نظر البعض، فالخصخصة أو التخصصية كان لابد لها أن تشمل هذا القطاع أيضًا ضمن الاتجاه العام للدولة، وكان للمتغيرات الدولية خلال السنوات الأخيرة ما يفرض هذا التغيير ويحدده، ومنها تعهداتنا الدولية لصندوق النقد الدولى والبنك الدولى بالاتجاه نحو التخصصية، بالإضافة إلى سقوط الأنظمة الشمولية والاتجاه العام فى العالم نحو الاقتصاد الحر.

غير أن انسحاب الدولة من الإنتاج السينمائى على أى شكل من الأشكال لا يعنى بأية حال من الأحوال أن تتخلى عن دورها كدولة فى هذا النشاط الاقتصادى الثقافى المهم، بل لعل تخلص الدولة من ورطة الإنتاج السينمائى الذى غرقت فيه وأغرقته - أحيانًا على الأقل - أن يوفر من الجهد والتركيز ما يسمح لها القيام بدورها الحقيقى والأساسى الذى أهملته، وظل باهتًا لأجيال عديدة سابقة سواء فى مرحلة القطاع العام أو مرحلة القطاع الخاص السابق عليه.

فالتناقض الحاصل أحيانًا بين المصلحة الذاتية والمصلحة العامة خاصة من خلال تفاعل النشاط الاقتصادى الحر - فى ظل التخصيصية - يجعل من تدخل الدولة ضرورة حياة، حرصًا عليها وحفاظًا على تماسك المجتمع، وأول ما يقع على عاتقها هو حماية المصلحة العامة وإلى جانب الحماية لابد من دعم أوجه النشاط التى يتطلبها نفع المجتمع وتطوره ولا يقبل عليها الأفراد أو المؤسسات الخاصة نظرًا لقلة الربح أو عدمه، ولا تكفى الحماية والدعم للنشاط بل لابد أن يواكب هاتين الوظيفتين للدولة وظيفة ثالثة هى الوظيفة الخدمية وتقوم فيها الدولة بتوفير الخدمات ومشروعات البنية الأساسية، أما الوظيفة الرابعة والأخيرة فهى ما تقوم به الدولة من إصلاح عام لا يقصد به نشاط بذاته وإن كان له أثره غير المباشر والمباشر أحيانًا فى إثراء هذا النشاط وتطويره.

الحماية

لا تعنى حماية المصلحة العامة أن تكون على حساب الفرد، وإنما الحماية الصحيحة هى التى تحقق العدالة بين مصلحة كل من الطرفين: الفرد والمجتمع، المنتج والمستهلك معًا، ليأخذ كل منهما حقه دون أن تطغى مصلحة أحدهما على مصلحة الآخر.

وتأخذ هذه الحماية عدة أشكال نذكر منها:

الرقابة على المصنف الفنى

هى أبرز أشكال الحماية وأقدمها، بدأت بالرقابة على المطبوعات حيث صدر أول قانون للرقابة عليها فى مصرفى ٢٦ نوفمبر ١٨٩١ وجاء كأحد ردود الأفعال ضد الثورة العرابية لإيقاف سيل الصحف الوطنية وإيقاعها الثورى وفى عام ١٩٠٤ تم تعديل هذا القانون وأضيف إليه الرقابة على الأفلام السينمائية.

وإذا كانت السينما قد اصطدمت بالرقابة قبل الثورة لأسباب سياسية حينما تعرضت لمشاكل وطنية (كما حدث لكل من «مسمار جحا» إخراج إبراهيم عمارة ومصطفى كامل إخراج أحمد بدرخان ٥٢)، فقد اصطدمت بها أيضًا فى أعقاب هزيمة ٦٧ حينما تعرضت لأسباب الهزيمة ومشاكل المجتمع، كما حدث بالنسبة لأفلام «شىء من الخوف» ١٩٦٩ و «المتمردون» و «ميرامار» ٦٩ و«العصفور» و «زائر الفجر» و «التلاقى» و«جنون الشباب» وكلها إنتاج ٧٢ و«المذنبون» ٧٦.

ومن ثم فإن أول ما يتبادر إلى الذهن لإصلاح جهاز الرقابة على المصنف الفنى هو ضمان استقلاليته عن السلطة التنفيذية.

ويمثل الاختيار الدقيق للرقيب أهمية خاصة حيث يجب أن يتوافر فيه الوعى السياسى والاجتماعى بالإضافة إلى الثقافة والفهم العميق لفن المجتمع..

وذلك بالإضافة إلى وجود نصوص قانونية مرنة تسمح لهذا النوع من الرقيب باستخدام حسن تقديره.

ولا شك أن التفرقة بين عروض الكبار وعروض الصغار لها أهميتها فى حماية النشء من ناحية، وعدم التضييق على الكبار من ناحية أخرى.

السينما والاقتصاد

كما أن التفريق بين العروض العامة أو العروض الخاصة داخل المراكز الثقافية والمهرجانات يسمح لهذه الأخيرة بحرية أوسع في العرض، كما أن وجود لجنة تظلمات أو لجنة عليا على أعلى مستوى من المفكرين وأعلام الثقافة، تكون ضماناً للعدالة.

غير أن كل هذه الإصلاحات لا قيمة لها على الإطلاق إذا لم يتوافر الجو السياسي الديمقراطي، بدونه تصبح أية إصلاحات شكلية وجزئية، حيث يسيطر الخوف على الرقيب والفنان والمنتج معاً، فيتجه الجميع نحو السلامة الذاتية بعدم الاصطدام بالسلطة، وتبقى السينما على هامش الحياة، وفى أحيان كثيرة تكون ضد الحياة.

منع الاحتكار

إن احتكار الدولة لوسائل الإنتاج من استديوهات ومعامل وأجهزة الصوت أدى فى النهاية إلى تدهور حالتها بدرجة شديدة مما أثر على جودة الفيلم التقنية كما أن التسعيرة الجبرية التى فرضتها الدولة فى مرحلة سابقة على تذكرة السينما، إلى جانب فرض الفيلم المصرى فى دور العرض، أدى إلى إحجام رأس المال عن الاستثمار فى هذا المجال وأهمل ما كان منها قائماً.

أما القوانين والقرارات الخاصة باستيراد وتصدير الأفلام التى يقصد بها حماية الفيلم، فقد أدت إلى عزل الفيلم المصرى عن المنافسة مما أدى بالتالى إلى تدنى مستواه.

غير أننا مع تحرير استيراد الفيلم الأجنبى لا يصح أن نسمح باحتكاره أو باحتكار جنسية معينة منه للسوق المحلية، ولابد من تنوع مصادر الأفلام لضمان تنوع المصادر الثقافية للشعب كهدف ثقافى استراتيجى مهم، ويمكن أن يتم ذلك بتنشيط المهرجانات وتبادل أسابيع الأفلام وتشجيع المستثمر على استيراد النوعيات الجيدة.

مراعاة المواصفات القياسية

إن التناقض الذى وقعت فيه الدولة عموماً عندما جعلت من نفسها مصنعة للسلعة ومراقبة على مواصفاتها القياسية جعلها تتغاضى عن دورها الرقابى لحساب دورها الإنتاجى، مما جعل السلعة تزداد سوءاً، وينطبق ذلك على تصنيع الأفلام كما ينطبق على دور العرض، والمطلوب هو تركيز الدولة على دورها الرقابى فى مراعاة المواصفات القياسية العالمية، سواءً بالنسبة لتصنيع الفيلم أو دور العرض.

القضاء العاجل

إذا كان القضاء العاجل عنصراً حيوياً لتقدم ونمو الاقتصاد، حيث يعمل على تنشيط دورة رأس المال، فهو بالنسبة للسينما أكثر أهمية لأن الفيلم يرتبط بالفترة التاريخية التى ينتج فيها، وإذا تأخر عرضه لأسباب قضائية يصبح فى أغلب الأحيان غير صالح للعرض أو يكاد.

تنشيط جمعيات السينما

تمثل جمعيات الفيلم ونوادى السينما الرقابة الشعبية على الأفلام، وذلك من خلال مناقشتها للأفلام التى تعرضها وما تصدره من نشرات أو تعقده من حلقات بحث أو مؤتمرات أو مهرجانات أو برامج خاصة، والمطلوب من الدولة تقديم كافة التسهيلات الممكنة لكل ما من شأنه تنشيط الدور الفعال لهذه الجمعيات فى خلق الوعى السينمائى المطلوب وتفريخ الكوادر الواعية.

تشجيع النقد السينمائى

إذا كانت إدارة الرقابة على المصنفات الفنية تمثل الرقابة الرسمية على الأفلام، وجمعيات السينما تمثل الرقابة الشعبية، فالنقاد يمثلون رقابة الصفوة المثقفة، وهم بذلك يحتلون مكانة خاصة فى حلقة الرقابة الإيجابية على هذا الفن، لا يمكن الاستغناء عنها.

والمطلوب من الدولة إعادة المسابقة السنوية للنقد السينمائى، ومنح الجوائز المالية المناسبة للفائزين وذلك إلى جانب تشجيع إصدار الكتب النقدية والعمل على إصدار مجلة متعمقة للنقد وجماليات السينما.

الدعم

فى حالات كثيرة يكون العائد من العمل المنتج أو المستورد غير مجزٍ لصاحبه بينما هو مطلوب للمجتمع، لما له من قيمة ثقافية أو اقتصادية عالية تعود بالنفع على المجتمع فيما بعد، وهو ما ينطبق على الأعمال الفنية الراقية والرائدة والتجارب الجديدة التى يخشى المنتج أو المستورد استثمار أمواله فيها خوفاً من المغامرة، أو تكون من الأعمال الثقافية البحتة كالأفلام التربوية والتعليمية والعلمية وما شابهها مما يحتاجه التطور المطلوب للمجتمع، وفى هذه الحالة لابد أن تتدخل الدولة بمد يد المعونة لهذه النوعية من الأعمال لضمان استمرار التطور المنشود، دون أن تتركها وحدها للتنافس الحر الذى قد يغلب عليه تفضيل المنتج أو المستورد لمصلحته الخاصة على مصلحة المجتمع، ويكون هذا الدعم غير مباشر عن طريق تخفيض الضرائب أو رفعها كما يكون مباشراً عن طريق الإعانات أو المنح بأشكالها المختلفة، ويجب أن يشمل الدعم للعملية السينمائية جوانب الإنتاج والتصدير والاستيراد ودور العرض.

دعم الإنتاج

نظراً لأهمية الفيلم التسجيلى فى إشباع حاجات تعليمية وتربوية وإعلامية وثقافية متنوعة تأخذ الدولة على عاتقها دعم هذه النوعية من الأفلام سواءً عن طريق التليفزيون أو وزارة الثقافة، وذلك إلى جانب الوزارات الأخرى مثل الزراعة والصحة التى تستعين بهذه النوعية من الأفلام فى تحقيق أهدافها، والطريقة المثلى لإنتاج هذه الأفلام هى تكليف الشركات الخاصة بإنتاجها

وفقا للشروط والمتطلبات التى تضعها الجهة المنتجة بما يتفق وأهدافها وإلى جانب ذلك نرى تخصيص ميزانية بكلٍ من التليفزيون ووزارة الثقافة (صندوق التنمية الثقافية مثلا) لمساعدة الفنانين على إنتاج أفلامهم التسجيلية بعد الاطلاع على مشاريعها والموافقة عليها (كما هو معمول به فى فرنسا).

أما بالنسبة للأفلام الروائية فيقتصر الدعم على الأعمال المتميزة ويكون على النحو التالى:

١ - إعلان المسابقات لأفضل القصص السينمائية والسيناريوهات أو الإعداد السينمائي ومنح الجوائز المناسبة لأفضلها على أن تطبع الأعمال الفائزة فى كتب سواء تم تنفيذها بعد ذلك أم لم تجد طريقها للتنفيذ.

٢ - إعلان مواعيد محددة كل عام (مرة أو مرتين أو ثلاث فى السنة) للنظر فيما يصل إلى جهاز الدولة المختص من معالجات أو قصص أو سيناريوهات لاختيار ما يستحق الدعم منها بناءً على رأى لجنة موضوعية متخصصة.

ويُصرف الدعم المناسب لكل منها للمنتج الذى يلتزم بتنفيذ العمل.

ويمكن أن يكون الدعم فى هذه الحالة نسبة من التكاليف لمنتجه، وقرضًا بفائدة بسيطة أو بدون فائدة يسترد عند العرض، أو الشراء مقدمًا لعدد من النسخ للعروض الثقافية فى مراكز الدولة الثقافية فى الداخل والخارج.

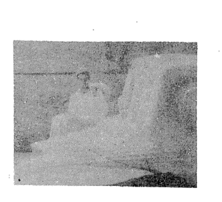
٣ - أما بالنسبة للأفلام التى تم إنتاجها وتستحق الدعم فيمكن شراء نسخ للعروض الثقافية بالداخل والخارج.

٤ - إجراء المسابقات بين الأفلام للفوز بحق الإعلان فى التليفزيون (كما يجرى مسابقة مهرجان الإسكندرية).

٥ - ترشيح الأفلام الممتازة للعروض بالمهرجانات العالمية مع تحمل تكاليف الشحن والإعلان والدعاية فضلا عن تكاليف سفر عدد من العاملين بالفيلم فى حالة



جرى الوحوش



الصراع بين البشر الأحياء والموتي الذين لا تكف ذكراهم عن الاستيقاظ.. «المومياء» للمخرج شادى عبد السلام.

اشتراكه فى مسابقة المهرجان أو فى عروضه الرسمية، (وهو ما يجرى بالفعل من خلال لجنة المهرجانات العليا والمركز القومى للسينما).

٦ - مواصلة تنظيم المهرجان القومى للسينما (الروائية والتسجيلية) الذى تنظمه وزارة الثقافة وترصد له الجوائز المجزية للأفلام الفائزة كل عام.

كما يمكن للدولة توفير الدعم العام للأفلام بما يلى:

أ - التدخل لدى التليفزيون المصرى لشراء حق عروض الأفلام المصرية بأسعار عادلة.

ب - مواصلة إصدار الدليل السنوى للأفلام (صندوق التنمية الثقافية) مع الحفاظ على إصداره فى الوقت المناسب مع بداية كل عام.

جـ - إصدار الكتب النقدية والدراسات السينمائية عن أهم الأفلام المصرية عاماً بعد عام.

دعم الاستيراد

مشكلتنا بالنسبة للاستيراد أن المستورد يفضل جلب الأفلام ذات القيمة الأدنى لأنها أرخص ثمناً وأكثر إقبالا من جمهورنا، وبالتالى أضمن فى الربح، ومن ثم فعلى الدولة أن تتدخل لتشجيع استيراد الأفلام ذات القيمة الفنية والفكرية العالية.. ونقترح لتحقيق ذلك ما يلى:

١ - بالنسبة للأفلام التسجيلية والقصيرة وأفلام الأطفال تعفى تمامًا من رسوم الجمارك والضرائب عامة.

٢ - بالنسبة للأفلام الروائية الطويلة تعفى من رسوم الجمارك وضرائب الاستيراد للأفلام الفائزة بجوائز دولية من المهرجانات العالمية المعترف بها، على أن يصرح بعرضها كاملة دون مقص الرقيب ويقتصر عرضها على الكبار فى حالة وجود العرى أو العنف الزائد مما لا تسمح به الرقابة عادةً.

٣ - شراء نسخ من الأفلام العالمية المهمة للعروض الثقافة.

السينما والاقتصاد

دعم التصدير

أما بالنسبة للتصدير فهناك مشكلة مع السوق العربية التقليدية ولها شقان أولهما: فرض شروط رقابية متعسفة، وثانيهما: سرقة حقوق العرض بالفيديو على وجه خاص.

والمشكلتان لا يحلهما غير تدخل الدولة حفاظاً على الأموال الضائعة فى هذا المجال، وحيث إنه لا يمكن للمنتج الخاص التدخل مع الحكومات العربية لحل أي منهما (انظر ماذا فعلت الحكومة الأمريكية لحماية أفلامها فى مصر)، كما لابد من تدخل غرفة صناعة السينما للعمل مع المصدرين على رفع أثمان شراء حقوق عرض الأفلام المصرية بالبلاد العربية، وخارج نطاق العالم العربى لا يكاد الفيلم المصرى يجد له سوقاً، ونظراً لضعف القطاع الخاص فى هذه المرحلة عن فتح أسواق جديدة، فالمطلوب من الدولة:

(١) عمل الدراسات والاتصالات اللازمة عن طريق سفاراتنا بالخارج لدراسة إمكانيات فتح الأسواق للفيلم المصرى فى البلاد المختلفة وتوفير هذه الدراسات للعاملين بالتصدير.

(٢) كما أصبح من الضرورى تنشيط عروض أسابيع الأفلام المصرية بالخارج عروضاً ثقافية مع مرافقتها بالوفود والمواد الإعلامية اللازمة لتحقيق الغرض نفسه وهو الدعاية للفيلم المصرى، ودراسة السوق وإجراء الاتفاقيات كلما أمكن.

دعم دور العرض

الأفلام الوطنية بدون دور العرض الكافية داخليا مآلها إلى الاختناق والخضوع لسيطرة الموزع الخارجى، ونظراً لتدهور حال دور العرض وتقلصها يقتضى من الدولة التدخل لإنقاذ الموقف باتخاذ بعض الإجراءات العلاجية مثل:

١ - تخفض الرسوم والضرائب المفروضة على دور العرض التى تقل عن أربعة عشر نوعاً من الرسوم والضرائب والتمغات بخلاف ضرائب الملاهى.

٢ - توفير الحوافز لبناء دور عرض جديدة بالإعفاء من الضرائب فترة معينة وتقديم قروض للبناء بفائدة محدودة.

٣ - بناء دور عرض نموذجية بالقاهرة وخارجها وتترك إدارتها بعد ذلك للقطاع الخاص مقابل أجور متهاودة.

٤ - معاملة دور العرض فى حساب الكهرباء والماء بأسعار المصانع لا الأسعار العادية، على اعتبار أن ما تقدمه من قبيل الخدمة الثقافية العامة.

الوظيفة الخدمية

وفيها تقوم الدولة بتوفير الخدمات ومشروعات البنية الأساسية، وأهم ما يجب علينا معالجته منها الآن: السينماتيك، والفيديوماتك، والتعليم، والقوانين.

١ - السينماتيك «أرشيف الفيلم»

ويمكن تعريفه باسم «دار السينما» أو «دار الأفلام» قياسا على اسم «دار الكتب» حيث تتماثل وظيفة كل منهما فى الاعتناء بمادة ثقافية معنية واستثمارها باعتبارها جزءاً من تراث الأمة الثقافى الذى يجب الحفاظ عليه للأجيال التالية (الكتب - الأفلام).

يعمل الأرشيف السينمائى على جمع وحفظ الأفلام المحلية وأهم الأفلام العالمية والصور الفوتوغرافية والسيناريوهات والأفيشات والمطبوعات وكل ما يتعلق بالأفلام مما له أهمية ثقافية، وذلك لتحقيق هدفين:

أولهما: حفظ التراث حيث تحمل هذه الأفلام وملحقاتها جانباً مهماً من تاريخنا الثقافى (فهى كتاب العصر).

ثانيهما: الاستغلال الثقافى غير التجارى لهذه المقتنيات فى البحث والدراسة والاطلاع والترفيه الثقافى.

وفى عام ١٩٧٥ صدر القانون رقم ٣٤ الذى يلزم المنتجين والموزعين إيداع نسخة ٣٥م من كل فيلم مصرى أو مشترك يتم إنتاجه ولا يحصل الفيلم على تصريح العرض من الرقابة إلا بعد إثبات تسليم النسخة للإيداع، ومنذ ذلك التاريخ ويوضع نسخة من كل فيلم مصرى بالأرشيف السينمائى بالإضافة إلى ما يستولى عليه الأرشيف من أفلام مصرية وأجنبية من مهمل الجمارك حتى أصبح يملك الآن حوالى ٥ آلاف نسخة فيلم روائى وتسجيلى، فضلا عن كميات هائلة من الصور والملصقات والسيناريوهات وبعض المطبوعات.

غير أن هذه الثروة الثقافية الكبيرة لا تلق العناية اللازمة بها للحفظ والصيانة حيث ضاق بها المخزن، وهو مكان غير معد لحفظ هذه المواد مما يعرضها لعوامل الجو من رطوبة وحرارة غير مناسبة، وعوامل البيئة من أتربة، ويضاعف من التأثير السيئ لهذه العوامل الإهمال فى النظافة والنظام مما يعرضها للتلف كما تتعرض للسرقة، واقتصر عمل الأرشيف حتى الآن على الاستيلاء على هذه الثروة بحكم القانون، ولم يجر أى استغلال لها حتى الآن فى وظيفتها الثقافية، ومن ثم لم يحقق الأرشيف أيًا من أهدافه (الحفظ السليم أو الاستغلال الثقافى) إلا فيما ندر لبعض المحاولات الفردية، ويرجع تدهور أحوال الأرشيف السينمائى وعجزه عن القيام بمهامه إلى النظرة المتدنية لشأنه وحصره فى مجرد إدارة تابعة للمركز القومى للسينما، فلم تتوفر له الإمكانيات المادية أو البشرية اللازمة.

وعلاجًا لهذا الوضع نرى أن من الضرورى على الدولة الارتفاع بأرشيف الفيلم إلى مستوى المؤسسة المستقلة على غرار هيئة الكتب، وإنشاء بناية جديدة خاصة به على أرض فضاء واسعة تصلح لامتداد

مخازنه مع الزمن (يفضل أن تكون فى ٦ أكتوبر مثلا)، ويمكن الاستعانة فى ذلك باتحاد السينماتيك الدولى، كما يمكن الاستعانة بالخبراء عن طريق اليونسكو الذى يرحب بدعم مثل هذا النشاط.

الفيديوماتك «نوادى الفيديو»

مشروع جديد الغرض منه توفير الاطلاع لكل من يرغب فى **أهم الأعمال الفنية المتميزة فى السينما المصرية** والأجنبية عن طريق أشرطة الفيديو، ليصبح الفيلم بذلك فى يد المشاهد كما هو الشأن بالنسبة للكتاب، وتقابل نوادى الفيديو فى هذه الحالة المكتبات العامة الفرعية، ويمكن أن يكون قصر السينما بالقاهرة بمثابة المكتبة الرئيسية لأفلام الفيديو لهذا المشروع، وعن طريقه يتم توزيعها فى شكل دورات لكل مجموعة منها على قصور الثقافة بالأقاليم، وتخصص قاعة صغيرة فى كل قصر لعروض الأفلام على شريط الفيديو وفقا لبرامج يعدها القصر الإقليمى بالاستعانة بقصر السينما بالقاهرة، كما يسمح بإعارة هذه الأشرطة للأفراد أو بمقابل رمزى.

ولا تقتصر أهمية هذا المشروع على توفير الثقافة الرفيعة للأفلام بالنسبة للدارس والباحث والمتعة الفنية بالنسبة لكل من يرغبها من المواطنين، بل تمتد هذه الأهمية لتمثل حاجزاً حامياً للمواطن من الغذاء الثقافى الردىء الذى يقتحمه ولا يجد غيره حتى الآن فى نوادى الفيديو التجارية المنتشرة فى كل مكان.

التعليم

بدأ التعليم الأكاديمى للسينما فى مصر بافتتاح المعهد العالى للسينما عام ١٩٥٩ وتخرج أول دفعاته عام ١٩٦٣، ومنذ هذا العام ويمد المعهد السينما المصرية بدفعات جديدة سنوياً من الدارسين لفنون السينما المختلفة: الإخراج والسيناريو والمونتاج والتصوير والديكور وهندسة الصوت والرسوم المتحركة.

والمطلوب من الدولة أن تسمح للمواطنين منذ بدايات التعليم أن يتعلموا كيف يتذوقون هذا الفن وكيف يعبرون عن أنفسهم بالصورة المتحركة كما يتعلمون كيف يعبرون عنها بالقلم أو الفرشاة، ويمكن أن يتم ذلك من خلال دروس فى التذوق السينمائى، كما يمكن استخدام الفيديو بديلا رخيصاً عن التصوير السينمائى بالإضافة إلى مميزاته الأخرى.

ويمكن للدولة من خلال معاهدها العليا وكليات الجامعة أن تجعل من السينما موضوعاً من مواضيع دراستها، خاصة أن السينما تدخل فى السياسة والاقتصاد وكافة الدراسات الإنسانية من علم النفس والاجتماع والفلسفة والتاريخ.. وهو ما يضفى على هذه الدراسات جانباً من الحيوية التى تفتقدها، ويمنح السينما أعماقاً علمية نحن فى حاجة إليها، ويحقق قدراً أعلى من التفاعل بين هذه العلوم والفن، وقدراً أنضج من التكامل لحياتنا الثقافية.

ويُلاحظ من ناحية أخرى عدم وجود أية جهة لتعليم أو تدريب العمال والمساعدين فى الوقت الذى تتعرض فيه العمالة الماهرة فى هذه الصناعة، ونرى ضرورة توفير التدريب لهذه الفئة من العاملين فى أعمال الديكور (نجارين وحدادين ونقاشين وخلافه) وأعمال التصوير (الكهرباء والإضاءة وعمال الكاميرا) والمساعدين فى المونتاج والصوت وخلافه ونرى أن يتكفل المعهد العالى للسينما بتوفير هذا الجانب من تدريب وتعليم من خلال دورات تدريبية مسائية.

القوانين

إذا كانت القوانين ولوائحها هى العمود الفقارى الذى ينظم علاقة الدولة بالسينماء وإذا كانت الدولة بصدد تغيير شامل لعلاقتها بالسينما بالتحول من القطاع العام إلى القطاع الخاص، يصبح من المسلّم به إعادة النظر فى القوانين التى سبق صدورها ولم تعد ملائمة لهذا التحول الجديد ولا شك أن العلاقة وطيدة بين هذه القوانين القائمة وما تعانيه السينما من اختناقات بتناقص دور العرض وعدم الإقبال على بناء دور جديدة، وضعف التصدير، وتهالك الأجهزة والمعدات والآلات السينمائية وفساد الدورة المالية للإنتاج.

ولابد من التخلص من النصوص القانونية التى تكمن وراء هذه النواحى من القصور وأن تستبدل بها قوانين أخرى ملائمة لإنعاش السينما بوضع العلاقة الصحية السليمة بين الدولة والسينما.

الإصلاح العام

ونعنى به دور الدولة الإصلاحى فى جوانب الحياة الرئيسية الثلاثة السياسى والاقتصادى والاجتماعى، وأثر كل منها على تطور السينما.

الإصلاح السياسى

الذين يعيبون على السينما المصرية تجنبها للواقع المعاش ودورها المهمش فى حياتنا الثقافية، عليهم مراجعة تاريخنا السياسى ليدركوا أسباب هذه الظاهرة المرضية، فقد حرمت السينما - رغماً عنها - من دور طليعى كان من الممكن أن تشارك به فى تطوير المجتمع ودعم الحياة، الأمر الذى لا يمكن تحقيقه إلا داخل ضمانات الديمقراطية التى لم تتوفر أبداً ومازلنا فى انتظار قدوم هذا الأمل لتتفتح كل الأزهار، وتنطلق كل المستويات الإبداعية لتكون دعائم بناء لحياة أفضل، بدلا من أن تظل عوامل استهلاك وتبديد للطاقة وقتل لقيم الحياة.

وقد أفادت السينما كثيراً، خلال الفترة الأخيرة، من اتساع حرية التعبير المتاحة نسبياً وظهر من الأفلام ما يمثل تقدماً نوعيا ملموساً مثل الأفوكاتو - **رأفت الميهى** - والحب فوق هضبة الأهرام - **عاطف الطيب**، وزوجة رجل مهم - **محمد خان** - وميرامار - **كمال الشيخ** - وبداية ونهاية - **صلاح أبو سيف** - والإرهاب والكباب - **شريف عرفه** وغيرها من الأفلام التى تناقش مشاكلنا بجرأة واضحة وتحمل وجهة نظر نقدية لاذعة لبعض أوضاعها الاجتماعية والسياسية، ولكن الحياة السياسية ليست مجرد حرية التعبير، نحن فى انتظار الديمقراطية الحقيقية، ولن يتأتى ذلك إلا بتعديل الدستور وتنقيته من كل بنود الحكم الشمولى والديكتاتورى والمقيد للحريات الاقتصادية والسياسية كما لن تكون

الديمقراطية إلا بالإصلاح السياسى الشامل الذى من شأنه «تقوية المؤسسات الدستورية، ودعم المشاركة الشعبية، وتحقيق التوازن بين السلطات، وحماية حقوق الإنسان، ووضع الضوابط والضمانات التى تحول دون الافتئات عليها وضمان حرية الصحافة ووسائل الإعلام الأخرى ومنها السينما.

الإصلاح الاقتصادى:

١ - بات من المسلّم به الآن مبدئيًا، أن أول دعائم الإصلاح الاقتصادى فى مصر (ومنها اقتصاد السينما) هو التحول إلى القطاع الخاص، وما يتبعه من تحولات من اعتماد على آليات السوق بدلا من التخطيط المركزى، والاعتماد على حافز الربح والمبادرة الفردية بدلا من البيروقراطية والقرارات الإدارية.

٢ - ومن الدعامات الأساسية للإصلاح الاقتصادى عامة وللسينما خاصة التوجه التصديرى، ولكن يحول بيننا وبين فتح الأسواق العالمية عائقان أولهما عدم قدرة القطاع الخاص الحالى على القيام بهذه المهمة وحده والثانى هو سطحية المعالجات السينمائية للأفلام التى رسخها على طول الزمن انعدام الديمقراطية ومتطلبات السوق العربية، مما يفقدها ميزتها التنافسية على مستوى السوق العالمية.

لذلك كان على الدولة أن تتولى إرسال الوفود للأسواق الخارجية لدراستها وعقد اتفاقيات الحماية ووضع حصيلة ما يتم أولا بأول بين أيدى شركات القطاع الخاص مع تقديم التسهيلات اللازمة للتنفيذ ثم متابعة التنفيذ عن طريق أجهزة الدولة الرسمية (السفارات) لحماية حقوق الملكية المصرية. كما يمكن للدولة أيضًا بالإضافة إلى ضمان حرية التعبير تشجيع العاملين فى هذا المجال على تناول البيئة والثقافة المصرية «دون خجل أو ابتذال»، خاصة فى مجال الأفلام التسجيلية التى تمثل كنزاً حقيقيا من هذه الناحية لم نكتشفه بعد.

السينما والاقتصاد

أما بالنسبة للبلاد العربية فلماذا لا ننتج لها أفلاماً خاصة وفقًا لشروطها بميزانيات محدودة وتكون قاصرة على التصدير إليها؟

٣ - ومن الدعامات التى نقترحها للإصلاح الاقتصادى للسينما: العمل على تشجيع الإنتاج المشترك وتصوير الأفلام الأجنبية بمصر والحق أن مصر كلها أصلح ما تكون بلاتوهاً واسعًا متنوع البيئات، فيها الصحراء والوادى والجبال والبحار وفيها التاريخ حيًا من عصر الفراعنة حتى الليزر ويمكن التصوير فيها على مختلف مدار السنة، الأمر الذى يندر توافره فى بلاد كثيرة من العالم.

والمطلوب من الدولة إعادة النظر فى إجراءات دخول وخروج المعدات والعاملين فى الأفلام الأجنبية التى تصور فى مصر، ووضع لوائح واضحة بأسعار الخدمات المتوفرة، وتجنب النظرة الرقابية التى تفترض سوء النية دائماً فى الأجنبى، وتوفير سبل الراحة والانتقال والإقامة، على أن يواكب ذلك اتخاذ كافة الوسائل للدعاية لهذا النشاط فى الخارج.

الإصلاح الاجتماعى

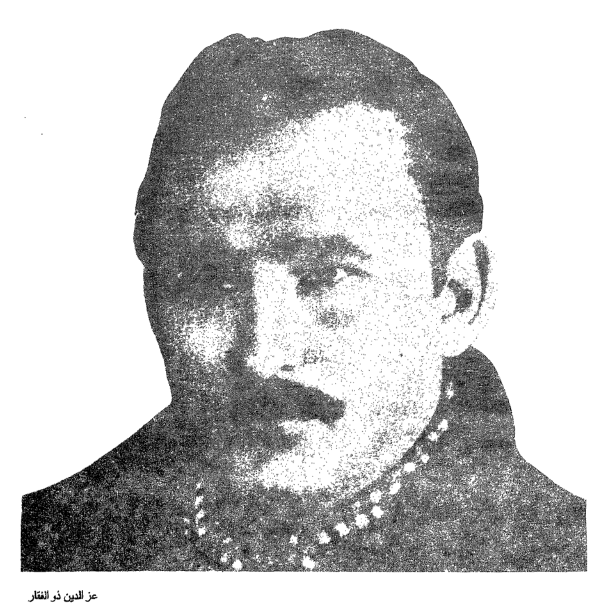
١ - إذا كانت الديمقراطية مطلبا سياسيًا فى أساسه فهى أيضًا مطلبًا اجتماعيًا (وسينمائيا) لأنه لا يمكن إصلاح المجتمع (والسينما أيضًا) إلا بالتخلص من الجمود الذهنى والعاطفى والسلوكى بإشاعة مفاهيم الديمقراطية فكراً وسلوكًا على المستوى الفردى والمستوى المؤسسى.

٢ - وإذا كان التعليم والاستقرار الاجتماعى من ضرورات تقدم المجتمع فهى أيضًا من ضرورات انتعاش السينما والفن عموماً، فالتعليم يخلق جمهوراً أكثر وعيا مما يؤدى إلى الارتفاع بمستوى الأداء والأفكار.

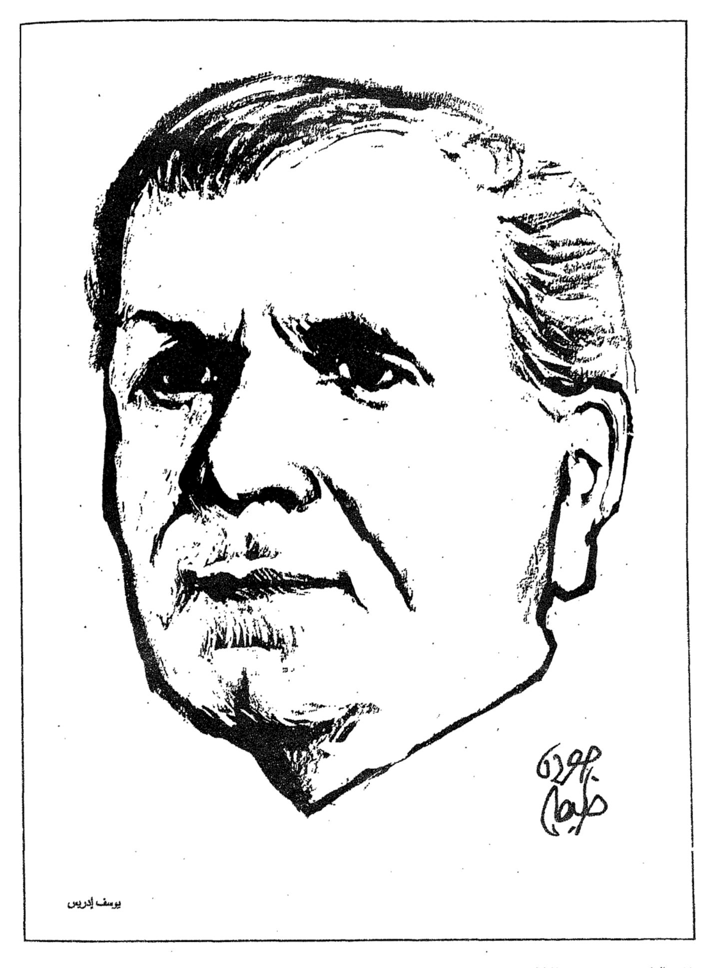
٣ - وإذا كانت العدالة الاجتماعية ضرورة لاستقرار المجتمع فبها تتسع قاعدة الجمهور الذى يقبل على السينما.

٤ - وإذا كان التطرف هو أخطر مشاكلنا الاجتماعية اليوم فمهمة القضاء عليه تقع على عاتق الدولة كما تقع على عاتق المجتمع كله بكافة مؤسساته ومنها السينما التى يمكن أن تقوم بدور كبير فى التوعية والمواجهة فى هذا الشأن دفاعاً عن المجتمع ودفاعاً عن السينما أيضاً التى لا حياة لها مع التطرف أصلا سواء كان يساراً أو يميناً، شيوعياً أو دينياً فالتطرف جمود إزاء نصوص أو أفكار محددة تنتهى بالسينما فى أحسن الحالات إلى مجرد بوق دعاية لهذه الأفكار أو لا تكون.. ومن ثمّ فإن التطرف هو أحد الأمراض المدمرة والمنهكة التى يجب معالجتها إذا أردنا التقدم بالمجتمع أو أردنا التقدم بالسينما أو أردنا لهما البقاء.

وخلاصة القول فإن ما تطرحه هذه الورقة من رؤية عما يجب أن يكون عليه دور الدولة فى السينما المصرية، لم يكن سوى محاولة للكشف عن بعض جوانب العلاقة الصحية الخلاقة الممكنة بين الدولة والسينما، وإذا كانت السينما فى حاجة ماسة إلى تحقيق هذه العلاقة على نحو ما بيناه، فالمجتمع أيضًا على القدر نفسه من الحاجة لوضع هذه العلاقة موضع التنفيذ... من أجل سينما أفضل..... لمجتمع أفضل. ■



عز الدين ذو الفقار



يوسف إدريس



السياسة في السينما العالمية

فوزي سليمان

لم تكن السينما عبر تاريخها مجرد وسيلة للترفيه أو فناً خالصاً، فقد عكست أحوال المجتمع، وكان للفنانين السينمائيين مواقف سياسية، كما استخدمت من قبل رجال السياسة لتحقيق غاياتهم، ومن هنا كان لها دور مهم في الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية، ولكن السينما لا تعمل في فراغ أو في عزلة عن المؤثرات الأخرى، كما أنها صناعة وتجارة لها مصالحها، وفي كتاب «السياسة والفيلم» الذي نعتمد عليه هنا أساساً للناقدين السويديين ليف فورهامار Leif Furhammar وفولك إليزاكسون Folk Elsaksson، يؤكد المؤلفان أن الفيلم لم يكن بعيداً عن العالم وقضاياه، وكان له محتوى سياسي بوعي أو بلا وعي، كامناً أو واضحاً .

الحرب العالمية الأولى

حاول كل من الجانبين المتحاربين تقديم أفلام تبرز تفوقه، في حين صورت الأفلام الفرنسية والإنجليزية الألمان في صورة البرابرة الذين يعتدون على النساء والأطفال، كانت محاولة الأفلام الألمانية التركيز على التفوق العسكري ولكن لم يكن لها تأثير كبير خارج ألمانيا، ولكن الألمان تفوقوا في أمر آخر مهم هو الجريدة الإخبارية التي استخدمت كوسيلة مؤثرة في الداخل من أجل التعبئة، وفي الخارج لكسب تأييد الدول المحايدة، وكانت السلطات الألمانية قد منحت شركة سينمائية، منذ الشهور الأولى للحرب تصريحاً لتصوير المعارك، في حين ظل المصورون الإنجليز والفرنسيون بعيدين عن جبهات القتال، ولم يسمح لهم بالتصوير إلا بعد عام ونصف من بداية الحرب، حينما وجدوا ما حققته أفلام الألمان التسجيلية من نجاح، وقد توفر للأفلام الإنجليزية والفرنسية نظام توزيع كفء وسريع خاصة في السوق الأمريكية التي كانت لا تزال مفتوحة للجانبين، ويمكن القول إن الأفلام الإنجليزية والفرنسية كانت من عوامل تغيير موقف الرأي العام الأمريكي والإقناع بالخروج من الحياد إلى مناصرة الحلفاء، وقد بدأت السينما الأمريكية تدعو لدخول الحرب مع الحلفاء قبل أن تتخذ الدولة موقفاً رسمياً، وكان لرجال المال والصناعة مصلحة في دخول الحرب، وأسهم بعضهم في توجيه الإنتاج السينمائي، ومن هنا ظهرت بعض الأفلام التي تصور القيصر الألماني كوحش يغرق السفن ويستخدم الغازات السامة ويضرب الصليب الأحمر.

وبعد دخول أمريكا الحرب أنشئت وحدة لأفلام الدعاية وشجعت السلطات الشركات والاستوديوهات بالمال والعون الفني، وقد ظل التعاون بين السلطات العسكرية والصناعة السينمائية قائماً مما ترك تأثيره في التضييق على حرية التعبير.

وقد اعترف الجنرال الألماني إريك فون لورندورف - في خطاب بتاريخ ٤ يوليو ١٩١٧ بالأثر الضار لهذه الأفلام على الألمان.

السينما الألمانية بعد الحرب.. الجبهة الحمراء

عكست السينما الألمانية - حالة القلق والشعور بالصدمة بعد الهزيمة وفرض معاهدة فرساي، حاولت أن تعبر عن تلك الفترة المتأرجحة بين اليأس والأمل، وبين الشك واليقين، وبين الواقعية والفانتازيا، ظهرت في ظل الأزمة الاقتصادية أفلام تعبيرية فيها أحلام عجيبة عن رجل قوى ساحر سيأتي، يمكن تلمس شخصية هتلر في «كاليجاري»، قدمت أفلام الأشباح ومصاصي الدماء.

٢٩ إبريل ١٩٢٦ يوم مهم، تم العرض الأول للفيلم الروسي «المدرعة بوتمكين». كانت السلطات قد منعته ثم صرحت - أمام حملة صحفية مكثفة - بعرضه، ووزعت على الجنود أمراً بعدم مشاهدة الفيلم لأنه يحض على التمرد، في يوليو ١٩٢٦ منع الفيلم مرة أخرى، ثم أعيد عرضه بعد أن حذفت منه الرقابة ٣٠٠ قدم.

عام ١٩٢٨ تألفت رابطة لفن الفيلم من بيسكاتور وبابست وهنريش مان من أهدافها تشجيع الأفلام التقدمية والوقوف ضد تزييف الحقيقة، ظهرت نتيجة ذلك في

بعض الأفلام. صور بيل يوتس فى فيلمه «رحلة الأم كراوزيه إلى السعادة» - حالة أسرة بروليتارية، تعيش فى بيوت فقيرة، جدرانها بلا نوافذ، تؤدى البطالة بالعامل هانز إلى الجريمة ثم السجن، لا تستطيع الأسرة دفع إيجار البيت، تضطر الأخت إلى ممارسة الدعارة لتجد المال، يريد خطيبها الذى يضع صورة كارل ماركس فى حجرته أن ينفصل عنها، ولكن أصدقاءه يناقشونه بطريقة ماركسية أن المجتمع هو المذنب، فى نهاية الفيلم تقوم الأم العجوز بإعداد فنجان ثقيل من القهوة، قررت أن تمنح نفسها شيئا من الرفاهية تضيف بعض الكريمة وكثيرا من السكر ثم تفتح الغاز فى رحلتها الأخيرة تأخذ معها طفلة صغيرة لم يكن أحد يهتم بها - ويقترب فيلم «كوله فامبى» للمخرج البلغارى سلاثان دودوف، فى موضوعه من هذا الفيلم، وقد كتب له السيناريو برتولد بريخت - وقسمه بطريقته إلى ثلاثة أجزاء - لكل منها عنوان بريختى - تناول بكثافة أكثر الأزمة الاقتصادية الطاحنة، مصانع أبوابها مغلقة ومداخنها بلا دخان، عامل ينتحر لأن قانونا جديدا حرمه من معاش البطالة، مناقشات سياسية بينما الشباب حول قيام البرازيل بحرق البن حفاظا على سعره. اعترضت الرقابة على الفيلم وجدت فيه دعوة للتمرد على النظام ثم حذفت أجزاء منه. وكان العرض الأول فى ٣٠ مايو ١٩٣٢. بعد ٨ شهور أصبح هتلر مستشارا، وانتهت مرحلة مهمة فى الثقافة والسينما الألمانية، واختار كثير من الفنانين المنفى، أكثرهم إلى أمريكا.

وكان أحد رجال الصحافة والمال الكبار - الرجعى ألفريد هوخبرج قد استطاع أن يشق طريقه إلى شركة أوفا - لم يكن قصده المكسب المادى بل دعم مصالحه السياسية مع الحزب الوطنى الاشتراكى (النازى) ومساعدته فى الوصول إلى الحكم بقيادة الفوهرر لتبدأ مرحلة أخرى فى السينما الألمانية، هى مرحلة جوبلز وأفلامه الألمانية.

السينما والسياسة

الحرب الأهلية الإسبانية

كما تسارعت فرق المتطوعين للوقوف بجانب الجمهوريين فى الحرب الأهلية، تسارع أيضا عدد من السينمائيين التقدميين، صور يوريس إيفانز «الأرض الإسبانية»، صور هربرت كلاين «قلب إسبانيا» ١٩٣٧ - وجاء رومان كارمن من موسكو ليصور مجموعة من الأفلام الإخبارية بعنوان «ماذا يحدث فى إسبانيا»، وقامت شركة إنجليزية يسارية بإنتاج فيلم «خلف الخطوط الإسبانية»، وصور إيجور مونتاجو فيلم (١٦ ملم) «الدفاع عن مدريد».

ومن الجانب الآخر الفاشى أخرج كارل ريتر فيلما روائيا تسجيليا: «فرقة كوندور» عن الطيارين الألمان فى الحرب. وأنتج فيلما آخر عن الألمان باسم «الكفاح»، كما أخرج الإيطالى أوجستو جينيا فيلم «حصار ألكزار».

ووصل الكاتب الفرنسى أندريه مالرو إلى إسبانيا فى اليوم الثالث للحرب مسئولا عن قوة الطيران فى الفرقة الدولية، وبعد أن جرح فى إحدى المعارك كتب روايته «الأمل» وبدأ تصويرها فى برشلونة ١٩٣٨، وقطع التصوير بوصول قوات فرانكو للمدينة فى يناير ١٩٣٩، فأكمل التصوير فى فرنسا، أكثر من فيلم عن الحرب الإسبانية تم إخراجه.. آخرها الفيلم الإنجليزى «الأرض والحرية» إخراج كين لوش ١٩٩٣، قدم الفيلمان «الأمل» لمالرو والإنجليزى للوش فى عرض خاص بمهرجان لوكارنو الدولى بسويسرا ١٩٩٤، وفى دورة مهرجان لوكارنو الأخيرة - أغسطس ١٩٩٦ - عرض فيلم «ليبرتا رياس» الحرية - للمخرج الإسبانى فيسنت آراندا - إنتاج إسبانى بلجيكى وقد عادت هوليوود إلى الحرب الإسبانية لتنتج فيلم «لمن تدق الأجراس» عن رواية همنجواى إخراج سام وود. ثم أخرج آلان رينيه الفيلم الفرنسى «الحرب انتهت».

وكانت الحرب الأهلية الإسبانية فرصة لتحديد موقف الفيلم السياسى، فقد كان الخط بينهما فاصلا، والصراع الأيديولوجى واضحًا، وتستحق أفلام هذه الحرب دراسة خاصة متأنية.

هوليوود والسياسة

إذا كانت السينما الأمريكية قد ساعدت فى الحرب العالمية الأولى على خلق اتجاه لدخول أمريكا الحرب مع الحلفاء، فإن السينما وهى الصناعة الرابعة فى أمريكا لا يمكن أن تقامر بأموالها فى سبيل إقناع الجمهور بآراء معينة إلا إذا ضمن أصحاب الأموال مصالحهم، وقد تكتلت شركات السينما فى اتحاد يحميها من أية أزمة، ولكى تضمن السينما إقبال الجمهور لم تكن تجرؤ على أن تخرج على قيمه الثابتة، تؤكد عليها كما فى «ذهب مع الريح»، و«ميلاد أمة».

وكان من السهل أن تتوائم هوليوود مع الظروف السياسية، عندما دخلت أمريكا الحرب العالمية الثانية فى صف الحلفاء تحول الرجل الخفى إلى الجستابو العدو رقم ١ كما فى فيلم «الرجل الخفى» ١٩٤٢ - ويحارب طرزان الجنود الألمان فى فيلم «انتصار طرزان» ١٩٤٣. وفى أفلام المغامرات يصبح رجال المغامرات من النازى، أصبح هؤلاء أى النازيون - هم رجال الطابور الخامس الذين أنطقوا لهجة ألمانية. وبعد هذا يتحول الأشرار من الجستابو إلى الشيوعيين أثناء الحرب الباردة، ثم بعد هذا يتطور إطار أفلام الويسترن ليتوافق مع حرب فيتنام كما فى فيلم «عودة السبعة» - ١٩٦٦.

ويبدو تحكم رجال المال ومصالحهم فى السياسة الداخلية، فحينما تفاقمت الأزمة الاقتصادية فى أمريكا ١٩٣٤ وتقدم روزفلت ببرنامج لمقاومة الفقر والبطالة رشح الكاتب إبتون سنكلير نفسه لمنصب حاكم

كاليفورنيا عن الحزب الديمقراطي. وكان **سنكلير** من مؤيدي سياسة **روزفلت**، وصاحب اتجاه اشتراكي واضح، وقد أثار ترشيحه فزع رجال الصناعة السينمائية، وشنت شركات السينما ضده حملة ضارية مستخدمة أحقر الأساليب، بل هددوا بنقل صناعتهم من كاليفورنيا إلى فلوريدا، وكانت النتيجة سقوط سنكلير في الانتخابات، لكن **روزفلت** انتخب رئيسا، وفي عهده برزت أفلام **فرانك كابرا** وفي فيلمه «مستر ديدز يذهب إلى المدينة» يواجه **جاري كوبر** رجال السياسة المحترفين والفساد الاجتماعي والبيروقراطية - وتعرض **جون فورد** للأزمة الاقتصادية في فيلم «عناقيد الغضب» عن رواية **جون شتاينبك**، ويعتبر أهم فيلم أمريكي ملتزم اجتماعيا، ولكن النقد الاجتماعي هنا لم يصل إلى درجة تحدي النظام السياسي.

وقد اصطدم هذا الاتجاه بالرجعية الأمريكية، إذ تألفت في نهاية الثلاثينيات في الكونجرس لجنة النشاط غير الأمريكي، وأخذت تحقق مع بعض الشخصيات السينمائية متهمة إياهم بأنهم يخدمون الشيوعية، وكانت قد تألفت قبل هذا رابطة معادية للنازية ضمت كثيرا من الكتاب والممثلين والمخرجين، وقد تعرض بعضهم للمساءلة أمام اللجنة التي اضطرت إلى توقيف أعمالها بسبب قيام الحرب العالمية الثانية، والحقيقة أن هؤلاء الكتاب والفنانين اليساريين لم يتركوا بصماتهم على سينما هوليوود إلا في القليل، وكانوا يحاولون إخراج أمريكا من عزلتها وحيادها وإثارة هوليوود لتتخذ موقفًا ضد النازية وأفكارها، وكان **يوريس إيفانز** قد أنذر بمخاطر الفاشية في فيلم «الحرب الإسبانية» ١٩٣٧، كما نبه **هربرت كلاين** إلى خطر العسكرية الهتلرية وغزوها لتشيكوسلوفاكيا في فيلم «الأزمة» ١٩٣٨ وحينما أخرج **شارلي شابلن** فيلم «الدكتاتور العظيم» ١٩٤٠ منعته الرقابة في شيكاغو.

بعد نهاية الحرب بدأت الحرب الباردة، استأنفت لجنة النشاط غير الأمريكي نشاطها عام ١٩٤٧، واتهمت اللجنة تسعة عشر سينمائيا باتجاهات يسارية، ورفض البعض



إليزابيث تايلور وركس هاريسون في «كليوباترا» عام ١٩٦٢



أفيش فيلم باستر كيتون «الجنرال» عام ١٩٢٦

المثول أمام اللجنة معتمدين على وثيقة حقوق الإنسان وضمان حرية التعبير وأن اللجنة غير قانونية، وتطوع البعض للشهادة طلبا للنجاة من بينهم **إيليا كازان وإدوارد ديمتريك** الذي كان قد قضى جزءا من عقوبته، ومن ناحية أخرى قام ثلاثة من السينمائيين الموضوعة أسماؤهم في القائمة السوداء، بإنشاء شركة مستقلة في نيو مكسيكو أنتجت فيلم «ملح الأرض» ضد الرجعية الأمريكية.

وصلت موجة الحرب الباردة ذروتها عام ١٩٥٢ بأفلام عديدة من بينها: «الستار الحديدي» تحول الحليف إلى عدو- وكانت هناك أفلام أنتجت بين ١٩٤٢ و١٩٤٤ تقدم الروس كأصدقاء طيبين ومقاتلين شجعان مثل «النجم الشمالي» و«بعثة إلى موسكو» ١٩٤٣، ثم نجد عام ١٩٥٢ أفلاما تثبت الكراهية للروس من بينها فيلم «المراسل الأجنبي» حيث يكشف البطل **تايرون باور** مؤامرة سوفيتية لغزو يوغوسلافيا. ألبست هوليوود أدوار النازيين للروس. بل إن أعداء الأمس- الألمان- يصبحون أصدقاء. تغير هوليوود الموضوعات لصالح حلف الأطلنطي فيقدم الضباط الألمان كمقاتلين شجعان، بل يصورونهم كأعداء **لهتلر** كما في فيلم. «روميل ثعلب الصحراء» ١٩٥٢ - «ومطاردة البحر» ١٩٥٥.

وعندما يحدث تقارب بين أمريكا والاتحاد السوفيتي في منتصف الستينيات تحاول هوليوود أن تغير جلدها من جديد. تغدو شخصية الروسي أقل شرا، كما في فيلم «الروس قادمون» ١٩٦٦.

إلا أن هوليوود تظل مسرحا للصراع الفكري السياسي بعيدا عن الشاشة نفسها، يقف **شارلز هوستن ومارولون براندو وجورج سكوت** في صف الفكر اليساري ضد حرب فيتنام، وفي الجانب الآخر يقف **جون واين وبوب هوب وشيرلي تمبل** مع الفكر الرجعي مساندين لحرب فيتنام، ونجد أن منصب محافظ كاليفورنيا الذي فشل الكاتب التقدمي **إبتون سنكلر** في الوصول إليه منذ ٣٢ سنة.. يفوز به النجم الرجعي **رونالد ريجان**.. الذي يصبح بعد هذا رئيسا للولايات المتحدة الأمريكية. ■





عبد الغنى داود

كاتب وناقد مصرى

لم تكن السينما فى يوم ما تسلية خالصة أو فناً خالصاً.. فقد كان لها دائما تأثيرها الفعال على التيارات والاتجاهات فى المجتمع والسياسة التى تحرك هذا المجتمع.. فالسينما لم تنشأ فى برج عاجى بعيداً عن العالم المحيط بها.. بل إن لها مضمونها السياسى.. سواء عن وعى أو دون وعى، وسواء كان هذا المضمون خافياً أو معلناً، وليس صحيحا أن السينما قادرة فقط على تغيير تسريحات الشعر والموضة.. أكثر من قدرتها على تغيير نمط الحياة.. فكل شىء فى المجتمع - بطريقة أو بأخرى - له سمته السياسية.. ونود أن نشير هنا إلى أن علماء النفس الاجتماعى قد أسسوا نظرياتهم ونتائجهم على فحص تأثير الأفلام الفردية بينما من الممكن قياس التأثير الاجتماعى لعدد من المؤثرات المشابهة وتقليلها فى أضيق الحدود.. إذ من الممكن أن يساعد اكتشاف فيلم ما - موجّه ضد قيم معينة - على تقوية هذه القيم نفسها فى ذهن متفرج غير منتبه - بالضرورة - إلى هذه النتيجة.. ذلك لأن ميكانيزمات الدفاع تظل باستمرار ذات تأثير فعال ضد مزيد من التأثير.. فالرقابة السياسية على الأفلام فى الدول ذات النظام الشمولى تؤدى عملها انطلاقاً من ادعاء مضاد لكى تنتج تأكيداً أساسياً.. لذا لا تستطيع أى معلومات أو قصة أن تصل إلى القيم غير المصرح بها.. إذ عندما يكون الفرد محاصراً بعنف، يفقد المرونة الضرورية لأن يظل رافضاً ومقاوماً.. وإذا نظرنا إلى نظريات البحث المستخدمة، فإنها تعطينا مزيداً من الأسباب للشك فى هذا الادعاء.. وهو أن السينما نادراً ما تكون قادرة على إحداث التغيير فى الأفكار.. إذ من الممكن أن تكون هذه النظريات مبنية على مفاهيم محدودة للفكرة.. بل ومن الممكن أن تكون هذه النظريات غير ناضجة تماماً كأدوات للقياس التى تستعمل فى النظام الحركى الذى يعتمد أساسا على القيم الإنسانية. وعلى الرغم من أن دراسات الرأى تفترض أنه من الصعب تغيير القيم العميقة الجذور إلا أن (الدعاية) تستطيع ذلك.. بل وأكثر من ذلك فإنها تؤثر فى الأفكار.. وبهذه الطريقة - وبأسلوب غير مباشر - تؤثر فى التعبير عن المواقف ووجهات النظر - دون تهديد واضح لأية قيمة أساسية.. كذلك من الممكن خلق أو إيجاد بدائل للأفكار غير المرغوب فيها.

وقد ظلت السينما فى العالم العربى تؤدى دورها السياسى منذ بداية هذا الفن فى عالمنا.. ففى مصر.. ومنذ العشرينيات ظهرت أفلام تتضمن أهدافاً سياسية واضحة، وأفلام أخرى استخدمت كسلاح من أسلحة الدعاية تبدو فى طريقة إبراز الشخصيات السياسية وكيفية تصوير الواقع.. بل وحتى فى تصوير جبهة الوطن فى الحرب وجبهة العدو.. والتوازى بين ميثولوجيا السينما السياسية والأساطير الشعبية.. فقبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ استطاعت بعض الأفلام مثل «لاشين» ١٩٣٩ إخراج **فريتز كرامب**، و«العامل» ١٩٤٣ إخراج **أحمد كامل مرسى**، و«من فات قديمه» ١٩٤٣ إخراج **فريد الجندى**، و«السوق السوداء» ١٩٤٥ إخراج **كامل التلمسانى** - أن تثير أجهزة الرقابة.. أو تحدث لغطاً فى الرأى العام.. لكن الفيلم المصرى - عموماً - لم يكن مهتما بأن يركز على ديناميكية السلطة فى تلك الفترة.. فقد كانت أغلب المواقف الدرامية فى هذه الأفلام ساكنة.. حيث تلعب الشخصيات أدواراً نمطية.. وكان أقصى هدف لهذه الأفلام هو الغرض الإصلاحى. أما بعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فقد هادنت السينما العهد الجديد، ونجحت فى الإيحاء لقادته بأضوائها تحت الشعارات التى جاءوا بها.. فنجد **حسين صدقى** - مثلا - يسارع بتقديم فيلمه «يسقط الاستعمار» ١٩٥٣، وهو مايتسق مع سماته الفنية التى جعلت للشعار دوراً فى العمل السينمائى، وهو بالقياس إلى ما كانت تزخر به السينما المصرية من ميلودرامات فجة وكوميديات رخيصة يمثل مرحلة غير ناضجة للبحث عن التغيير.. حيث يؤكد الشعار على جوانب أخلاقية ووطنية قد تكون تقليدية فى زماننا، إلا أنها كانت تمثل الجانب المشرق من السلوك الاجتماعى والوطنى. ويعد **حسين صدقى** معبراً - وبصدق - عن قيم وسلوكيات المجتمع فى تلك الفترة حيث استجاب

المتفرج لأفلامه. ومن الغريب أن حسين صدقي - على وجه الخصوص - يصدم في النظام الجديد بعد قيامه بحوالي عشر سنوات، وبعد أن قدم له فيلماً وطنياً آخر هو «وطني وحبي» ١٩٦٠. رغم أن هذا النظام كان يحمل شعارات الثورية والاشتراكية والعدالة والمساواة والديمقراطية .. وهي الشعارات نفسها التي كان يرفعها حسين صدقي قبل وبعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .. مما أدى إلى اعتكافه وهجرانه السينما بعد قرارات التأميم في عام ١٩٦١، وظل في عزلته التي اختارها لنفسه - أو التي أجبر عليها - في الخمسة عشر عاما الأخيرة من حياته.

ولقد كرست السينما المصرية نفسها لخدمة النظام العسكري الجديد، ووظفت إمكاناتها للرعاية السياسية (للعهد الجديد) .. فقد كان هذا النظام الجديد يحتاج إلى تبرير سياسي وأيديولوجي لدوره، وإلى إبراز ضرورته ووظيفته في الفترة الجديدة.. لهذا تعامل مع أفلام ما قبل يوليو ٥٢ معاملة غير كريمة، ووضعها بين قوسين.. فقد كانت تُشطب منها صورة الملك السابق فاروق أو تكحت وتشوه في الكادر الذي تظهر فيه، ووصل الأمر إلى أن فيلما مثل «الله معنا» ١٩٥٥ إخراج **أحمد بدرخان** منع من العرض لمدة ثلاث سنوات لمجرد أنه قد تم تصوير بعض لقطاته قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ - ثم ظهرت بعد يوليو ٥٢ - أفلام مثل «حكم قراقوش» ١٩٥٣ والذي يسخر فيه من النظام الملكي بعد أقل من عام من بداية هذا العهد، كذلك ظهرت مجموعة من الأفلام كان أبطالها من الضباط الشجعان البواسل، والذي كان من أبرزها «رد قلبي» ١٩٥٨ إخراج **عزالدين ذو الفقار**.. كما شارك الممثل الفكاهي **إسماعيل يس** ومخرجه **فطين عبدالوهاب** بمجموعة من الأفلام في دعم الصورة الجماهيرية للجيش.. فظهرت أفلام تحمل اسم الممثل الفكاهي من أمثال: «إسماعيل يس في الجيش» و«إسماعيل يس في الطيران» وغيرهما .. وهو ما يؤكد كلمات «**سيسيل دي ميل**» «إن سينما هوليوود - حتى (أفلام المنوعات) غير السياسية - قد قدمت منهجا ممتازاً وفريداً في نشر المعلومات عن الفكر الأمريكي وطريقة الحياة الأمريكية»، كذلك علق الرئيس الأندونيسي سوكارنو يوماً على الفيلم الأمريكي قائلا: «إن أفلام هوليوود تمثل السينما السياسية بأكمل معانيها .. ذلك لأنها تُبعد الجماهير عن السياسة تماماً .. بينما يرى آخرون أن السينما قد مهدت الطريق للثورة في الدول النامية.. ذلك لأنها كشفت بوضوح شديد عن الهوة الكبيرة القائمة في أنحاء العالم بين الرخاء والفقر..» ومن العسير أن ننحي أي فكرة من هذه الأفكار جانباً..

فكيف - إذن - يتسنى لنا أن ندرك التأثير السياسي للسينما؟ هل يجب أن يظهر هذا التأثير بوضوح في سياق المعارك القومية أو حتى الانتخابية، والاتجاهات والتيارات المتغيرة التي تتناولها؟ أم هل يجب أن تبدو في المسائل الأقل وضوحًا التي تلبي الاحتياجات السياسية، والاتجاهات والتيارات الثابتة والمؤكدة؟ إنها جميعًا مسائل معقدة بسبب صعوبة فصل تأثير فيلم ما عن مستوى مؤثرات أخرى ذات اتجاه آخر بسبيلها للوصول إلى الناس.. كذلك هناك مؤثرات أخرى يجب أن توضع في الاعتبار تبدو وكأنها ليس لها قوة مؤثرة في المضمون المقصود للفيلم.. فالمسألة - باختصار - هي: كيفية أن تكون نتائج التجربة السينمائية ممكنة الوضوح ومؤكدة.

ولكي نحاول الإجابة عن هذه التساؤلات سنستعرض الأفلام التي ظهرت في مصر منذ الخمسينيات فنجد بعضاً منها يندد بالعهد البائد عهد الملكية والإقطاع والرجعية والباشا الظالم والعمدة المتجبر.. عهد الظلم والاستعباد في ظل الملك الفاسد والحكام الخونة، والفساد والرشوة إلى أن جاءت «الثورة» لتحقق العدل وتنصف المظلوم، وتبدد ظلام الليل ليبزغ فجر الحرية.. فقد مضى عهد الاستعباد.. ونجد بعض الأفلام الأخرى تمس الصراع الطبقي.. صراع العمال والفلاحين الكادحين من أجل حقوقهم المشروعة.. وكيف أن «الثورة» قد حققت لهم أحلامهم.. كذلك شهدت السينما المصرية، وكذلك السينما العربية التي كان إنتاجها السينمائي هزيلا لا يكاد يُذكر - على مدى الأربعين عامًا الماضية - نوعيات عديدة من الأفلام مثل: **أفلام عدوان ١٩٥٦** - وهي مجموعة من الأفلام الميلودرامية مثل: «سجين أبو زعبل» ١٩٥٧ إخراج **نيازي مصطفى**، «بورسعيد» ١٩٥٧ إخراج **عزالدين ذوالفقار**، و«عمالقة البحار» ١٩٦٠ إخراج **السيد بدير**، وأفلام ما يمكن أن يسمى بالواقعية وهي أعمال **صلاح أبوسيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح**.. كذلك ظهرت أفلام قبل وبعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ تتناول قضايا الديمقراطية والصراع السياسي في مصر الستينيات مثل فيلمىّ **كمال الشيخ** «اللص والكلاب» ١٩٦٢، و«ميرامار» ١٩٦٩ وأعمال **نجيب محفوظ** الأخرى، وفي السبعينيات ظهرت أفلام تتناول قضايا الديمقراطية في مرحلتي **عبدالناصر والسادات**، وتعبر عن الصراع الاجتماعي والسياسي في الفترة التي سبقت حرب أكتوبر وما بعدها - كنوع من التنفيس عن الغضب الشعبي، وأفلام أخرى تتناول قضايا الفساد الاجتماعي، وأفلام تزيح الستار عن نظام **عبدالناصر** والإهمال الباطش للحريات المدنية، وأفلام حرب أكتوبر.. مثل «الرصاصة لاتزال في جيبي» ١٩٧٤ لحسام **الدين مصطفى**، و«أبناء الصمت» ١٩٧٤ لمحمد **راضي**.

وهناك أفلام اصطلح النقاد على تسميتها «السينما السياسية» باعتبارها تتناول مشاكل سياسية مثارة وقت إنتاجها.. مثل الأفلام التي تصور تعذيب المعتقلين في السبعينيات وهي «زائر الفجر» ١٩٧٠ إخراج **ممدوح شكري**، «الكرنك» ١٩٧٥ إخراج **علي بدرخان**، و«إحنا بتوع الأتوبيس» ١٩٧٩ إخراج **حسين كمال**، وهي أفلام تدين النظام الناصري، وتشير إلى أنه كان نظاما إرهابيا أدى إلى هزيمة يونيو حزيران ١٩٦٧ - ومثل الأفلام التي تتناول انحرافات عصر الانفتاح.. والفساد مثل «الكداب» ١٩٧٤ إخراج **صلاح أبوسيف**، و«على من نطلق الرصاص» ١٩٧٥ إخراج **كمال الشيخ**، و«المذنبون» ١٩٧٦ إخراج **سعيد مرزوق** وهو الفيلم الذي تعرض للمنع فترة

السينما والسياسة

من الزمن، ثم سُمح بعرضه بعد الحذف، وظلت الرقابة تحذف منه أثناء العرض، ثم عوقب الرقباء الذين وافقوا على عرضه فى الداخل والخارج.. بل لقد أدى فيلم «المذنبون» إلى إعادة قانون الرقابة الذى صدر عام ١٩٤٧ على شكل قرار وزارى رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦، وفيلم «المحفظة معايا» ١٩٧٨ إخراج **محمد عبدالعزيز** - «ولايزال التحقيق مستمرا» ١٩٧٨ إخراج **أشرف فهمى**، ومثل الأفلام التى تتناول المشاكل السياسية بمفهوم تناول المشاكل المثارة فى ذللك الوقت مثل «لا شىء يهم» ١٩٧٥ إخراج **حسين كمال** الذى يهاجم النظام الناصرى، و«رحلة داخل امرأة» ١٩٧٨ إخراج **أشرف فهمى** الذى يحاول فيه التعبير عن مشكلة اليمين الرجعى واليسار الانتهازى، وينضم إلى هذه النوعية أفلام **يوسف شاهين** «العصفور»، «عودة الابن الضال» و«إسكندرية ليه». ومنذ اغتيال السادات فى أكتوبر ١٩٨١ ظهرت أفلام المقاولات.. أفلام العرى والجنس والمخدرات.. لكن ظهر مخرجون جادون وسط هذه الهلوسة السينمائية مثل (**رأفت الميهى ومحمد خان وخيرى بشارة وداود عبدالسيد وعاطف الطيب**)، وقد أثارت سلسلة أفلام **عاطف الطيب** الجادة والمهمة منذ «سواق الأتوبيس» ١٩٨٣ حتى رائعته «ناجى العلىّ» ١٩٩٢، جدلا مثيراً.. ولايزال «**ناجى العلىّ**» يثير الجدل والخلاف حول شخصية الرسام الفلسطينى المناضل وقضية العرب الأولى (فلسطين) وأزمة الديمقراطية فى المنطقة العربية، وهزيمتنا الداخلية قبلْ أن تكون هزيمة من الخارج، وتشير الحملة المسعورة من بعض الأقلام الموصومة التى تهاجم هذا الفيلم لمجرد أن الفنان بطل الفيلم الذى تم اغتياله كان يهاجم رئيسًا لدولة عربية فى رسومه الكاريكاتورية.. إلى ما وصلت إليه المنطقة من تدنٍ ومتاجرة بالشعارات فى قضايانا القومية والمصيرية وهو ما يفسر لماذا لم تنتج حرب العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ أو حرب أكتوبر ١٩٧٣ إلا حصاداً قليلا من أفلام المناسبات ليست فى مثل الأهمية التى عليها هذان الحدثان.. وعلى العكس أوجدت هزيمة ١٩٦٧ استجابة عند عدد كبير من السينمائيين لهذا الحدث، فعلى مدى الحروب القومية التى خاضتها الأمة العربية قدمت السينما العربية بعض الأفلام التى تعكس وقائع هذه الحروب.. إلا أننا نلاحظ أن المعالجة فى أغلب هذه الأفلام لم ترتفع إلى مستوى هذه الأحداث، مما أدى إلى تشويه الواقع والتاريخ فى بعض الأحيان.

وظهر فى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات توجه إيجابى فى السينما العربية هو التوجه العربى للسينما فى الأقطار العربية فى أفلام تدور أحداثها فى بلاد عربية، وكان من الممكن أن يكون هذا التوجه مثمراً وبناءً فى مجال تبادل الخبرات العربية، وكان رائد هذا الاتجاه المخرج **أحمد كامل مرسى** الذى قدم فيلم «ليلى المريضة فى العراق» عام ١٩٤٩ - تلاه مخرجون آخرون حاولوا التعبير عن الإنسان العربى والهموم العربية والهوية القومية من أمثال: **فيصل الياسرى** فى «القناص» ١٩٧١، و**صلاح أبو سيف** فى «القادسية» ١٩٨٢، و**محمد شكرى جميل** فى فيلمىّ «الأسوار» و«المسألة الكبرى»، و**صاحب حداد** فى «الحدود الملتهبة»، وقد قدمت الجزائر أفلاما تتناول حرب التحرير الجزائرية وإرهاصات الثورة مثل «الخارجون على القانون» ١٩٦٩ **لتوفيق فارس**، و«عرق أسود» ١٩٧٢ **لسيد على مازيف**، و«منطقة محرمة» ١٩٧٢، و«وقائع سنوات الجمر» و«رياح الأوراس» **لمحمد الأخضر حامينا**، وفى سوريا - التى ظهرت أول أفلامها الروائية «المتهم البرىء» **لأيوب بدرى** عام ١٩٢٨ - ظهرت أفلام قومية تتناول القضية الفلسطينية وغيرها من القضايا المصيرية من أمثال: «ثلاث عمليات داخل فلسطين» ١٩٦٩ **لمحمد صالح الكيالى**، و«السكين» ١٩٧١ **لخالد حمادة**، و«المخدوعون» ١٩٧٢ إخراج **توفيق صالح**، و«الأبطال يولدون مرتين» ١٩٧٦ **لصلاح ذهنى**، و«الحدود» ١٩٨٤ **لدريد لحام**، أما فى **أقطار عربية مثل** لبنان وتونس والمغرب والكويت وليبيا فسنجد أفلاما قومية مثل «عمر المختار» **لمصطفى العقاد**، و«شمس الضباع» للتونسى **رضا الباهى**، و«ظل الأرض» للتونسى **الطيب الوحيشى**، و«مغامرات بطل» للجزائرى **مرزاق علواشى**.. ومن الملاحظ أن كثيراً من الأفلام قد سيطرت عليها النزعة الدعائية أو الضعف الفنى أو إقحام الفكر الأيديولوچى، وأنها أهملت ربط النضال القطرى بالوطن العربى ككل.. وهو أمر على عكس الواقع الملموس.. فافتقدنا فى بعضها البعد العربى رغم أن أحداث هذه الأفلام جميعًا تمس القضايا العربية بشكل مباشر..

والأهم من كل ذلك أن بعض هذه الأفلام تكشف دور الدولة فى توجيه الفيلم السياسى.. وذلك بهدف إما التنفيس وإما تسريب قضاياها بشكل غير مباشر؛ وتكشف أيضا كيف عولجت قضية الحرية لصالح السلطة والنظام، إذ من النادر أن تُبدى سينما الدعاية السياسية أغراضا تعليمية حيث تعتمد على إحداث التغيير فى السلوك أو ترهص بهذا التغيير - أو تلهم بأحداث وأفعال ما أو تغير من - وجهات النظر من خلال أفلام روائية ليست لديها القدرة على تحديد وجهات النظر أو المواقف أو الأحداث السياسية إلى درجة ذات مغزى.. فإن هذه الأفلام تستطيع أن تؤدى عملها على نحو مقنع وبشكل خفى مع النتائج والمضاعفات السياسية التى من الممكن أن تكون مضادة تمامًا - وبكل ما فى هذه الكلمة من معنى - للهدف الظاهر والمعلن.. ومثال على ذلك أفلام التسلية التى تبدو شخصيات الأغنياء

فيها كنماذج سيئة تنال جزاءها كما ينال الأوغاد جزاءهم... وبهذه الطريقة يمكن استعادة العدالة والتوازن فى المجتمع.. وبذا تقدم السينما شكلا من أشكال التعويض والعزاء.. فالوغد فى السينما يؤدي وظيفة طقوسية.. فهو يمثل الضحية التى يفدى بها من أجل الحقد الطبقى والاجتماعى للمتفرجين.. لذا فمثل هذه الأفلام تعد صمام أمان سياسى.. ومثال على ذلك الأفلام الأمريكية التى تناولت مشكلة التفرقة العنصرية من وجهات نظر ليبرالية.. فهذه الأفلام قد ساعدت على إصلاح سمعة هوليوود السيئة كمصنع للأحلام.. وبما أثبتت أنها قادرة على إنتاج أفلام ناضجة تدعو إلى إيقاظ الضمير الاجتماعى.. ومن المثير للدهشة أن كل الأفلام التى تناولت مشكلة التفرقة العنصرية قد حققت دائما نجاحا تجاريا كبيراً.. ذلك لأن الحافز وراء هذه الأفلام كان دائماً ـ وعادةً ـ مخلصاً وصادقاً، فالناس عادة لايذهبون إلى السينما لإيقاظ ضمائرهم.. بالإضافة إلى أن «أفلام المشاكل» هذه تتسم بالعمق والصدق، وتحض على السخط والغضب وتحرّض عليهما.. فهى مبنية على أن تقود المتفرج ـ كلما أمكن ذلك ـ ألا يأخذ جانب التعاطف نحو البيض، ويخرج المتفرج بتجربة مفادها أن الآخرين هم المذنبون ولاذنب له، أما المذنبون الوحيدون فيوجدون فى الفيلم فقط.. فهذا لاتثار أى مشاعر بالذنب لدى متفرجى السينما، وبالتأكيد فإن مثل هذه الأفلام تقدم نوعًا من التطهير (الكاثراسيس) للمتفرجين البيض.. وذلك بعد ممارسة الطقوس التطهيرية التى تتسم بسمات أدنى من البحث عن الروح.. وتميل أكثر إلى (الاسترضاء الاجتماعى).. لذا فهذه الأفلام تؤدى وظيفتها كبديل للإصلاح.

وهناك أفلام أخرى تأخذ أشكال عدة فيما يسمى (بالدعاية الخفية).. إذ إن كل مجتمع مبنى على أسس مقبولة من الجميع وقواعد متجانسة من القيم، يحاول أن يدعمها ويؤقلمها خلال فترات التغيير.. ومن الممكن بث الأفكار ووجهات النظر بطرق غير تقليدية تبدو غير مقصودة مثل أن تدس من



مشهد من فيلم «الهروب» لعاطف الطيب



رأفت الميهى

خلال الأشكال المختلفة من التسلية.. وبهذا تخلق الأساطير والقيم، وتؤكد نفسها بطريقة وأسلوب مموه.. ودون أن تلفت النظر.. وتصبح أمرا ثابتا ومستقرا لاجدال فيه.. بل ومسلماً به..

لكن هناك أفلامًا فى السينما العربية لم تكن بوقًا لأحد ولا ناطقة بلسان نظام أو مؤسسة، ولاتنتمى لسينما الدعاية الخفية أو الدعاية المعلنة، أو التوجيه السياسى والثورية المسطحة.. بل هى أفلام نقد الذات.. فقضيتها واضحة.. وهى بعض الأفلام التى عالجت القضية الفلسطينية مثل «الظلال فى الجانب الآخر» ١٩٧٥ إخراج **غالب شعث**.. وهو الفيلم الذى ظل حبيسا فى العلب لمدة عامين!! لمجرد أنه يناصر فكر المقاومة الفلسطينية القائل بأن البندقية هى التى ستفتح الطريق إلى المستقبل، لذا تعرض الفيلم إلى (مؤامرة اغتيال) كما يقول الناقد الجاد **كمال رمزى** دراسة «ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربى» ضمن كتاب «الهوية القومية فى السينما العربية»]، وتتكون هذه المؤامرة من تشويه الفيلم، وإخافة «جماعة السينما الجديدة» منتجة الفيلم، وتدخل مجلس الشعب مطالبا بمنع الفيلم حيث أصدرت لجنة الثقافة والإعلام بالمجلس تصريحا باعتراضها على الفيلم، وصدور ما يشبه القرار من وزير الثقافة بمصادرة الفيلم، وهجوم بعض الأقلام الموصومة بشراسة وتجنٍ مطالبة بمنع الفيلم، وتم سحب الفيلم بالفعل بقرار خفى.. تماما كما يحدث الآن مع فيلم «ناجى العلى» ١٩٩٢، وبعد سبعة عشر عاما من الواقعة الأولى.. فقد تعرض هذا الفيلم لحملة شرسة محمومة من بعض الأقلام المسعورة بحجة أن الفيلم عن الفنان **ناجى العلى** رسام الكاريكاتير الفلسطينى.. ذلك الفنان الذى هاجم **السادات** فى رسومه عندما قام بزيارة إسرائيل وعندما عقد اتفاقية كامب ديفيد، مما خلق نوعا من الإرهاب والفاشية ومصادرة الفكر والرأى، ووقفت نائبتان فى مجلس الشعب المصرى تهاجمان الفنان الراحل، وسبته واحدة منهما سبًا علنيا.. ومنع الفيلم كذلك من دخول مسابقة المهرجان القومى للأفلام الروائية، وهو

مُعرض للتوقف عن العرض فى دور السينما لسبب أو لآخر.. هل هذا كله لأنه يتناول قضية فلسطين فى وقت ليس من المطلوب فيه أن تذكر فلسطين وقضية فلسطين؟!

لقد وصل الأمر إلى حد أن أحد هذه الأقلام اتهم صانعى الفيلم بالخيانة العظمى وأنهم باعوا وطنهم من أجل حفنة دولارات!! لمجرد أنهم تصدوا لعمل سينمائى عن فلسطين!!

وهناك جوانب أخرى للأداء السياسى فى السينما العربية.. وإن كانت لاتأخذ شكلا سياسيا مباشرا..

كانت هناك المقدسات، والموضوعات الثورية، والموضوعات التى تتعلق بالشذوذ الجنسى والانحراف، وكذلك الموضوعات التى تحاول تدمير العادات والتقاليد والعرف، وهدم القيم والمؤسسات والمقدسات المفروضة فى الشرق والغرب، وفى اليسار واليمين .. وكلها موضوعات تختلط فيها السياسة بالدين بالجنس لكنها تصب جميعا فى السياسة .. مما يجعل بعض الاتجاهات فى مجتمعاتنا العربية تقرر أن السينما فن هدام لإدراكها أن السينما قادرة على تغيير العادات والتقاليد والعرف وأنها تمثل خطرا عليها.. ومثال على ذلك ما تكشفه الجماعات الدينية السلفية والمتطرفة فى العالم العربى عن موقف رافض ومتعنت من السينما وأخطارها واعتبارها رجسًا من عمل الشيطان وأنها تنشر المبادئ الهدامة والفساد، وليس هذا بغريب على السينما فى العالم فقد تعرضت كثير من الأفلام للمصادرة والمنع، وإن اختلفت الأسباب والمنطلقات الأيديولوجية، عن تلك التى تتحكم فى منطقتنا العربية، ومثال على ذلك الأفلام الأمريكية فى الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٥ والتى أبرزت الأهداف السياسية التى سيطر عليها عنصر الدعاية السياسية، وحاصرتها الرقابة الحربية ومكتب الاستخبارات والتى كان تطلع على السيناريو قبل التصوير، ورغم ذلك اختفت نسخ فيلم «عملنا فى اليابان، كلها - ١٩٤٦ إخراج **تيودور جيسيل** لأنه أغضب الجنرال **ماك آرثر**، وتعرض فيلم «معركة سان بيترو، ١٩٤٥ إخراج **جون هيستون** لحذف أكثر مشاهده عنفا قبل عرضه لأنه يضم كمية كبيرة من المشاهد والمواد المصورة غير المؤلفة .. بالإضافة إلى الوثائق الأخرى للحرب العالمية الثانية، وكذلك تعرض فيلم «السابع من ديسمبر، ١٩٤٣ إخراج (**جون فورد**) للبتر وليس للحذف فقط فقد تحولت مدة عرضه الأصلية من خمس وثمانين دقيقة إلى عشرين دقيقة فقط.

وتسببت بعض هذه الأفلام فى وضع بعض المخرجين وكتّاب السيناريو فى القائمة السوداء أمام لجان التحقيق المكارثية مثل **جون هوارد لوسون** مؤلف سيناريو فيلم «حصار، ١٩٣٨ إخراج **لويس مايلستون**. والذى هاجمته الكنيسة الكاثوليكية أيضا والكاتبة **ليليان هيلمان** التى كتبت سيناريو فيلم «نجمة الشمال، ١٩٤٣ إخراج **لويس مايلستون**، وبعد سبع سنوات من كتابته، مثلت أمام لجنة النشاط المعادى لأمريكا (المكارثية) ووضعت ضمن القائمة السوداء فى هوليوود .. أما نسخة الفيلم فقد عبثت بها اليد الثقيلة للرقابة عند عرضه بعد ذلك.

وهناك نوعية من الأفلام عرفنا ملامح منها فى عالمنا العربى يمكن أن نطلق عليها «سينما الديكتاتورية والديكتاتوريين، سواء كانت هذه الأفلام روائية أو تسجيلية، وهذه النوعية عرفها العالم منذ الثلاثينيات حين وظفت للمرة الأولى للدعاية للديكتاتوريين أمثال **ستالين وموسولينى وهتلر**.. فهناك علاقة بين المؤثرات المزدوجة الاتجاه لشخصيات الديكتاتوريين وبين الإنتاج السينمائى، ومثال على ذلك الفيلم السوفيتى «لينين فى أكتوبر، ١٩٣٧ إخراج **ميخائيل روم** الذى تم إخراجه احتفالا بالذكرى العشرين لقيام الثورة البلشفية، وكان قد طلب من **ميخائيل روم** إخراج فيلم حول أحداث الثورة.. لذا ركز فيلمه على دور **ستالين** فى هذه الثورة، ولكن.. وبعد موت **ستالين**.. عاد **ميخائيل روم** إلى فيلمه وشطب - بعدة وسائل - ظهور **ستالين** بشكل واضح مما اضطره، إلى حذف الكثير من فيلمه الذى خضع للرقابة من جديد..

وقد ظهر فى العقد الأخير من هذا القرن فى عالمنا العربى - وإن ظهرت نماذج باهتة منها فى فترات سابقة - نوعية من الأفلام يطلقون عليها (الأفلام المشتركة) والتى يتم إنتاجها بين دول عربية ودول أجنبية أخرى مثل فرنسا على وجه الخصوص.. وتقوم هذه الأفلام بدور سياسى مؤثر سواء أكانت بقصد أو بدون قصد لأنها فى النهاية تخضع لتأثير الفيلم الغربى بمنطلقاته الفكرية.. بل وتكويناته الجمالية وقواعده التجارية.. فهى أفلام تخضع للتبعية الغربية.. وما يستتبع ذلك من شعور بأن ثمة هوة كبيرة تفصلنا عن المتقدمين فى العالم.. هوة تزداد مع الأيام اتساعا.. وسبيل الخلاص الوحيد هو التشبه بالعالم الغربى الأكثر تحضرا.. وفى تقليد أسلوب الحياة عند الغير الموعود، وفى مد اليد السفلى تسولا لأشياء الحياة.. ومثال على ذلك فيلم «الوداع يابونابرت، ١٩٨٥ إخراج **يوسف شاهين** الذى ينادى فيه بالتفاهم القائم على الحب مع العدو، والمسالمة والسلام.. فهذا الفيلم كما يقول الناقد **مصطفى درويش** [فى «مجلة الفنون، عدد ٤٦ سبتمبر ١٩٨٥] - «دعوة صريحة من البداية حتى النهاية إلى التعلق بحب (**كافاريللى**) الساعد الأيمن **لبونابرت** فى حملته على الشرق العربى.. لماذا؟.. لأن (**كافاريللى**) فى تصور المخرج.. عالم صادق فى مشاعره الدافئة المتدفقة - إنسان متوقد العاطفة.. مات مقهورا - ضحية عاطفته الكبيرة - ولم يجد سوى قلبه ليشعله

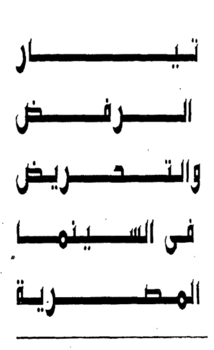
ليضيء الطريق أمام شعبنا التائه فى مستنقع الجهل والتخلف».. وهو ما يخالف الحقيقة التاريخية تماما لأن هذا الجنرال كان المدبر لأمور القلاع وصنوف الحرب، والذى اعتنت به الحملة الفرنسية عناية كبيرة واهتمت به اهتماما زائدا، والذى بفضل موته بدأ فجر تحرر العرب شواما أو مصريين من رق الاحتلال الفرنسى.. هذا الجنرال الرهيب يتصوره يوسف شاهين وقد جاء إلى الوطن العربى لا بنية الاحتلال؛ وإنما بنية إقامة علاقة شاملة.. علاقة عطاء وأخذ مع العرب.. وهو تصور أثار سخرية النقاد الفرنسيين أنفسهم فنجد الناقدين الفرنسيين جى لاكورس، وكلود تيبير يعلقان على هذا الفيلم بقولهما: « «الوداع يابونابرت» فيلم أقرب إلى مسرحية الشواذ الشهيرة «قفص المجنونات» منه إلى أى عمل فنى آخر.. ذلك لأن صاحبه قد ارتأى له أن يذوب وجوداً وعدما حول حب محرم بين واحد من أعلام الحملة الفرنسية الجنرال (كافاريللى) وبين غلام متشرد من غلمان حوارى مصر وأزقتها.. وفوق هذا فهو يتعرض لتاريخ مجيد من تاريخ مصر وفرنسا.. على وجه سمته الرئيسية الإسفاف المعيب والاستخفاف الشديد».. ومن الغريب أن هذا المخرج ظل طوال عمره يحلم بالحصول على جائزة من مهرجان سينمائى غربى إلى أن حصل على جائزة مهرجان برلين الدولى عن فيلمه «إسكندرية.. ليه» الذى يقدم فيه شخصية يهودية صهيونية تلبس مسوح الإنسانية والطيبة وتفيض بكل المشاعر الإنسانية النبيلة.

ومثال آخر على هذه النوعية من الأفلام هو سوفسطائية المخرج الفلسطينى الأصل الذى يعيش فى بلجيكا ميشيل خليفى وأفلامه: «الذاكرة الخصبة»، «بالقرب من نعيم»، «عرس الجليل» والتى لا تأخذ موقفا حاسمًا ومحدداً من قضية النضال الفلسطينى.. بل يتوه فى دهاليز التأمل والتردد والرؤية الغربية القاصرة للقضية، مما يؤدى إلى طرح القضية بشكل يفتقد القوة والتأثير.. متعلقا كما يقول: [بالديمقراطية الغربية التى يرى أنها القادرة على منح نسبة عالية من الحرية من ناحية توافر المناخ على الأقل]!.

ومثال ثالث هو فيلم «ريح السد» ١٩٨٦ - تونس - إخراج: (نورى بوزيد) الذى يقدم فيه شخصية رجل يهودى يمثل كل الطيبة والوداعة فى إنسان نبيل.. مضفيًا عليه إعجاباً وهالة تولدت من تعاطفه الحميم مع الشخصية، وصوّره على أنه الشخصية الطيبة الوحيدة فى الفيلم والتى لجأ إليها بطل الفيلم باحثًا عن الفن والوداعة والفهم الإنسانى العميق.. أما بقية الشخصيات فهى عدوانية وهم جميعاً مسلمون.. والقوادة التى تقرر أن تؤدى فريضة الحج نقرأ على قلادة معلقة فى صدورها آية قرآنية، وعملية الاغتصاب تتم تحت لوحة (بسم الله الرحمن الرحيم).. وفى المقابل يصور الحنين للشمعدان اليهودى، والغناء اليهودى القديم، والموسيقى اليهودية الشرقية القديمة، وأضفى المخرج الطيبة والحكمة والفن على اليهود، والقسوة والفساد وعدم الفهم على المسلمين.. فهو فيلم يبدو أقرب إلى الأفلام الغربية التى تتعمد التشهير بالعرب.. واليهودى فى هذا الفيلم يشبه اليهودى فى «إسكندرية ليه»، ويهودى ثالث فى فيلم الجزائرى (محمد الأخضر حامينا) «الصورة الأخيرة».. وهو ما يلقى الضوء على أحد ألوان السعى للوصول إلى الغرب بما يرضيه ويقبله.. وكأن هذا الغرب أصبح كعبة يحج إليها هؤلاء المخرجون .. يتقربون بشتى ألوان الغزل والتنازلات.. ومثل هذه الأفلام تعكس الخضوع لمؤامرات الغزو الثقافى على بلادنا، وفرض التبعية الثقافية على أمتنا، والدعوة إلى السلام المزيف مع عدو غادر يهدف إلى السيطرة والتوسع.. وكأن هؤلاء منبتون الجذور عن أرضهم. ■







تيار الرفض والتحريض في السينما المصرية

ياسر عبد العزيز

قد يتفرد الخطاب السينمائى كونه إفرازاً لتوليفة من العناصر الفنية بسمات عديدة توحى بصعوبة تحليله وإرجاعه إلى مفردات قواعد ذهنية وأيديولوجية، يساعد على ترسيخ ذلك المفهوم عدم وجود مناهج بحثية راسخة ومعتبرة فى التحليل السينمائى، بالإضافة إلى صعوبة تصنيف الفيلم السينمائى منهجيا، وبالتالى تصنيفه وإدراجه فى خطة بحثية منتجة وفعالة.

وتعد محاولة استنطاق الإنتاج السينمائى - معمليا - كمنتج إبداعى شخصى أو جيلى أو قومى محاولة شاقة ومحفوفة بالمخاطر، ويرجع ذلك أساسًا وبالدرجة الأولى إلى طبيعة الفيلم السينمائى ذاته، بدءا من هيكله الأساسى - الفكرة والسيناريو والحوار ومرورا بتدخل الممول المالى للفيلم كصناعة فنية - فى أسلوب المعالجة وعدد المشاهد - (وحدات العمل) - وطبيعتها وأماكن تصويرها وفريق العمل الذى سيتولى توصيل الخطاب السينمائى للمتلقى - ثم تتوالى العوامل المؤثرة والمسيطرة والتى تتراوح بين رقابة الدولة والرقابة الذاتية على صانع الفيلم أو صنّاعه والتى تتمثل فى عوامل اجتماعية ودينية وسياسية...، إن هزمها تماما بوعيه طاردته فى اللاوعى وتضمنتها حشايا العمل بصورة أو بأخرى كإنتاج طبيعى لعوامل وظروف تراكمت عبر مئات السنين فى مجتمع وبيئة ونفسية صانع العمل.

وليس مستبعدا أن تتدخل عوامل أخرى قد تكون أقل قيمة وأكثر تأثيراً فى العمل ذاته كبرودة الجو أو موسم الامتحانات أو اشتعال المنافسة على بطولة عالمية فى كرة القدم أو حتى بطولة محلية بالإضافة إلى مشاكل دور العرض ومنافسة التليفزيون والفيديو.. إلخ.

وإذا كانت هذه العوامل مجتمعة بالإضافة إلى كثير من العوامل الأخرى التى تؤثر فى محاولات تحليل الخطاب السينمائى تمثل عائقا معتبرا يندر أن يوجد أمام حالات الإنتاج الإبداعى الأخرى وبالتالى حالات تحليل مضامينها إلا أن كثيرين استطاعوا التغلب على تلك العقبات أو معظمها وكانت النتيجة وباعتراف متفق عليه هى عدد لا بأس به من الإبداعات الجيدة والمسئولة فى الإنتاج السينمائى تقابلها محاولات جادة فى مجالات النقد والتحليل.

ويمثل «المخرج السينمائى» كعنصر فريد وحيوى فى العمل السينمائى قاسمًا مشتركًا أعظم فى محاولات تصنيف الإبداع السينمائى وتحليله ويرجع ذلك فى الأساس إلى طبيعة دور المخرج الذى يبدأ باختيار الفكرة أو النسق المكتوب الذى يبدأ العمل منه - أحياناً يضعها بنفسه - مروراً باختيار التركيبة الأسلوبية للعمل بوضع - أو اختيار من يضع - الهيكل الأساسى للعمل - السيناريو - ثم لغة الخطاب المتداولة بين المؤدين وبينهم وبين المتلقى وعناصر لغة الخطاب الأخرى من إضاءة وصوت ومؤثرات صوتية وموسيقى تصويرية ومونتاج بالإضافة إلى اختيار وتوجيه من سيتحدث بالآلة الأساسية فى العمل (الكاميرا).

ومن هنا تنشأ قناعة بحثية - قد تكون غير يقينية - مؤداها أن الفيلم السينمائى من زاوية التناول البحثى أو النقدى يبدأ بالمخرج وينتهى إليه مروراً بكافة العناصر المؤثرة فى تلك الصناعة الفنية على اعتبار المخرج فاعل ومتحكم أساسى فى الغير، حتمى منها مع التسليم بضرورة تحييد العناصر الحتمية والقاهرة.

وبالتطبيق على السينما المصرية يتضح جليًا أن نخبة من المخرجين قديماً وحديثًا استطاعوا أن يؤسسوا بُنى سينمائية معتبرة واستطاعوا أن يستحدثوا ويكرسوا لغة خطاب خاصة نابعة من خصوصية الحقل الإبداعى لديهم وضاربة بعمق فى خصوصية المجتمع المصرى بشتى مكوناته وعناصره المجتمعية التى تأثروا وأثروا فيها وأثمر تراكم محاولاتهم التجريبية والتأصيلية فيها نسقًا

محترفًا من الأداء الفنى يتمثل فى عدد محدود وغير محدد من الأفلام السينمائية التى يسميها البعض جادة أو جيدة وأسميها فاعلة ومؤثرة ومسئولة.

وإذا كان المجتمع المصرى قد شهد منذ الخمسينيات حتى الآن تجربة اجتماعية سياسية فريدة تتمثل ببساطة فى تعدد الأنساق والرؤى الأيديولوجية الكبرى ومرتكزات نظرية أفرزت تعدداً فى توجيهات الحكم وأساليبه ليتراوح ببساطة بين محاولات التطبيق الاشتراكى التى تمثلت - رغم اعتراض البعض - فى الانحياز للطبقة البروليتارية وتقليم أظافر البرجوازية والرأسمالية وطنية وغير وطنية - عبر سياسات الحراسة والتأميم.

وبيّنتْ التجربة الانفتاحية، استهلاكية كانت أو إنتاجية ما يسمى بسياسات الإصلاح الاقتصادى وإطلاق حرية رأس المال المصرى الأجنبى ثم الخصخصة.

وقد توا كبت هذه السياسات التى تبدو اقتصادية مع تحولات عنيفة فى السياسات المجتمعية الأخرى بالإضافة إلى التحول السياسى الخطير من العداء للغرب والإمبرالية والتعامل مع الصهيونية كأداة ممولة وفاعلة من الغرب العنصرى بما يقتضيه ذلك من معاداة تامة وأزلية مع الكيان الإسرائيلى، ثم الانفراج الاستراتيجى فى السبعينيات مع المعسكر الغربى والانقلاب على المعسكر الشيوعى وكامب ديفيد ومحاولات التطبيع مع إسرائيل إلخ..

وإذا كان من الممكن التسليم بحدوث مثل تلك التناقضات فى الاتجاهات الأساسية - للدولة - فيما يتعلق بأخص أدق قضايا أمنها القومى وعلاقتها بالمواطن إلا أن الشىء الغريب وغير المستساغ بل المضحك، هو أن تظل النخبة الحاكمة متمثلة فى دولاب العمل السياسى فى جهاز الدولة أو الأحزاب والنقابات والجمعيات والمجالس النيابية وقادة الرأى وحراس البوابات الإعلامية الكبرى والمؤثرة هى نفسها ذات النخبة التى عادت الغرب والصهيونية فى الخمسينيات وشاركت فى صياغة قرارات التأميم والمصادرة وخطاب التملى والهزيمة فى الستينيات ثم صاغت خطاب النصر والتوجه الغربى والصلح مع العدو الإسرائيلى فى السبعينيات، وتعمل جادة الآن فى صياغة خطاب الخصخصة والتطبيع وقمع المروق الحزبى من أجل المصلحة العليا للوطن فى الثمانينيات والتسعينيات، والمقصود بأن النخبة الحاكمة ظلت كما هى طيلة هذه العهود وفى خضم تلك التناقضات هو أن أشخاص النخبة لم يتغيروا فهم الأسماء نفسها وإن اختلفت مراكزهم المهنية ومواقعهم فى دولاب العمل أو على ضفافه.

وتمثل هذه القضية تحدياً واستفزازاً كبيراً أمام المخرج كمبدع وصاحب خطاب تجعله يصب رفضه أو عداءه أو انتقاده للأوضاع المجتمعية السائدة التى قد يرى أنها مجحفة وظالمة - وهذا حقه - على أشخاص تلك النخبة بعيداً عن ضابط الشرطة أو وزير الداخلية أو رئيس الجمهورية..

ونستطيع أن نؤكد أن السينما المصرية قد شهدت عبر ذلك التاريخ الذى يمتد أربعين عامًا تياراً فكرياً فنيًا ومتسقًا يسمى بتيار الرفض ونزعم أن ذلك التيار قد تمخض نتيجة لعوامل التلبية والتطور فيما يتعلق بالفن ودوره، ونتيجة لعوامل اللامبالاة والتخبط فيما يتعلق بالدولة ودورها، ونتيجة لعوامل اليأس والتحرجى فيما يتعلق بالمواطن المصرى، نزعم أن ذلك التيار قد تمخض عن تيار آخر أشد خطراً وأكثر قدرة على التفريغ والتطهير وهو تيار التحريض.

ويتميز تيار التحريض فى السينما المصرية بخصائص خطرة تتمثل فى جديته ومباشرته وقدرته على التكرر وبصور شتى، مما يوجب علينا أن نقف معه تلك الوقفة.

التحريض عبر الرفض فى السينما المصرية

نستطيع أن نلحظ فى أعمال فصيل محدد من مخرجينا سبق أن وصفنا إنتاجهم بأنه فاعل ومؤثر ومسئول حالة رفض فنية وإنسانية عارمة ومبررة على الرغم من تفاوت درجات الإبداع فى أعمالهم بالمعايير الفنية.

ومن الممكن أن نرصد تلك الحالات لكل مخرج على حدة مع التسليم بضرورة مراعاة عنصر الجدلية بين كل مخرج من هذا الفصيل وبقية زملائه، على اعتبار أن الظروف والعوامل المجتمعة المؤثرة واحدة وعلى اعتبار أن كل منهم يشاهد أعمال الآخرين

صلاح أبو سيف - رفض مبرر جدًا

ظهر تيار الرفض للمجتمع والسلطة متمثلة فى النخبة الحاكمة فى أعمال **صلاح أبو سيف** منذ وقتٍ بعيدٍ، ولم يقصر **أبو سيف** رفضه على سلبيات المجتمع المصرى فى الفترة من الخمسينيات حتى التسعينيات ولكنه بدأ حالة الرفض هذى فى معالجاته للمجتمع المصرى فى فترة الملكية وإن كان ما يجعلنا هنا معنيين بإسهاماته هو تركيز رفضه فى المقام الأول ضد عناصر النخبة الحاكمة التى أسلفنا أن شخوصها ثابتون بأسمائهم كما هو الحال فى معظم الأحيان أو بشخصياتهم الاعتبارية كنتيجة مباشرة لمسلمتى الموت والوراثة.

بداية ونهاية

(يمثل فيلم بداية ونهاية **لصلاح أبو سيف** معالجة رافضة لأوضاع المجتمع المصرى قبل الثورة بطبقيته الفجة التى أسلمت أسرة مصرية - رقيقة الحال كان من الممكن نجاتها وانتقالها بسلام إلى واحة الطبقة المتوسطة - إلى الفقر المدقع فكانت النتيجة خروجاً على القانون متمثلا فى الابن البلطجى ثم «عهراً» متمثلا فى الابنة الوحيدة ثم حالة تحريض صريحة ضد النظام متمثلة فى انتحار الابن الأصغر، ولم ينج من هذه الطاحونة سوى الابن الأوسط (المعتدل) الذى لحق بصعوبة بالغة بآخر عربة فى قطار الطبقة الوسطى.

أما «القاهرة ٣٠»، فقد شهد حالة الرفض التام في شخص «محجوب عبدالدايم» الذي فهم اللعبة جيداً وحاول أن يستفيد منها رغم اشمئزازه الواضح من عناصرها، وشهد حالة التحريض المباشر من «علي طه» الشخصية اليسارية التي وجدت في معاداة السلطة طريقاً للخلاص.

وفي «الأرض» كان التحريض واضحًا «لمحمد أبو سويلم» وإن كانت مقاومته وهجومه سلبيين وظن أن رفضه محايد إلا أن السلطة وجدته غير ذلك.

ومثل «حسام الملاطيلي» و «المواطن مصري» حالتي رفض واضحتين ومضيلتين إذ تمثل الأولى رفضًا للواقع الستيني لذات الأسباب وهي انحياز الدولة ضد المواطن، في «المواطن مصري» كرفض للمجتمع الثمانيني كان السبب أيضاً هو ذلك الانحياز.

إلا أن فيلم «البداية» كان خير مثل على تبلور التيار والفعل التحريضي في أعمال **أبو سيف** عندما قام أفراد «كميونته» بالانقلاب غير السلمي على رموز السلطة وأردفوا ذلك بإعلان مبادئ مجتمع العدالة والديمقراطية التي رأى البعض أنها مبادئ يسارية.

محمد خان - الرفض بعد بحث الحالة

(تمثل لغة الخطاب السينمائي لدى **محمد خان** نسقًا فنيًا بليغًا ويبرع **خان** جداً في تصوير حالة الرفض بطريقة تبدو غير منحازة أو مفتعلة ظهر ذلك جلياً في «أحلام هند وكاميليا» عندما قرر بطريقة تبدو حيادية أن آليات المجتمع تدفع بضراوة أعضاء طبقته السفلى إلى الانحراف ثم ضياع كل الممتلكات مادية وعينية، بصورة لا تترك سبيلا الأحلام، والأحلام هنا ببساطة هي أحلام العيش بصورة آدمية.

الشيء نفسه نلحظه في فيلمه «عودة مواطن» و«سوبر ماركت» و «زوجة رجل

السينما والسياسة

مهم» ورفض ضمني مبرر وغير قادر على الفعل لأوضاع خلقتها السلطة تقريباً.

أما فيلمه «خرج ولم يعد» فقد شهد تبلور الفعل التحريضي في صورة الارتداد والعزوف عن الصدام حيث نجا البطل أونجّى نفسه من المعترك غير الإنساني بالرجوع إلى مجتمع لا يحوي أذى أو ضغوطاً لا يمكن التعايش معها.

داود عبد السيد

وتُمثل أعمال **داود عبد السيد** كعمليات جراحية دقيقة لأحشاء المجتمع المصري محاولة للتطهير والبوح بمواجهة التناقضات في «الكيت كات»

و«البحث عن سيد مرزوق»

خيري بشارة

في «العوامة» ٧٠ و «الطوق والإسورة» و«يوم مر ويوم حلو» استطاع **بشارة** أن يجسد أزمة المثقف في الفيلم الأول ثم انتقد الأسطورة وإعادة إنتاجها ورفض بشدة المجتمع المغلق في الطوق والأسورة، ثم قدم شريحة في معاناة الطبقة السفلى في «يوم مر ويوم حلو» ولم يمهل **بشارة** نفسه وقتًا ليبلور رفضه لندرى إذا ما كان سيثمر التحريض أم لا إذ إنه انصرف بعد ذلك لرغبة متوحشة أوقعته في الإصابة بالأعراض الأمريكية في فيلمه الأخير «آيس كريم في جليم».

رأفت الميهي - جنون الواقع والجنون الفني

وقد عمد رأفت الميهي في محاولاته للرفض والتحريض إلى رفض النسق الاجتماعي المنتج الذي اكتسب سمة اليقيني من خلال «دائرية» العلاقات الإنسانية في مجتمعنا في أفلامه «سيداتي آنساتي» و«السادة الرجال» إلا أنه مارس الرفض لتناقضات السلطة في «سمك لبن تمر هندي» ومارس التحريض ضد التابو الكهنوتي في «للحب قصة أخيرة».

والمؤكد أن عديداً من الأفلام لمخرجين عديدين شهدت حالات رفض وتحريض واضحة إلا أن عدم استمرارها بالآلية نفسها لا يشجع على إدراجها في بحثنا.

فهناك «علي من نطلق الرصاص» **لأحمد فؤاد** و «المذنبون» **لسعيد مرزوق** و «الأراجوز» **لهاني لاشين**.

عاطف الطيب - تحريض مبرر جداً

ويؤكد **عاطف الطيب** - من خلال أفلامه أن الوضع الظالم يؤدي إلى رفض بين في لحظة التنوير التي يمر بها أي منا ويردف - من خلال أفلامه - أن التحريض مسلم به لأن الفعل المناهض واقع لامحالة، نشهد ذلك في فيلم «ناجي العلي» عندما بال - كرد فعل طبيعي - على بيارة البرتقال المزيفة أو الوطن المزيف، وفي «كتيبة الإعدام» كانت المواجهة بالقوة الذاتية الخارجة على القانون عندما أطلق أبطاله الرصاص - بغير حق قانوني - على الخائن، وفي «البريء» كانت النتيجة الحتمية أن يطلق «أحمد سبع الليل» الجندي الذي تعرض لغسيل المخ - النار على زملائه ورؤسائه الذين أيقن تماماً أنهم يعملون ضد مصلحة الوطن.

شريف عرفة - التحريض والكباب

في «سمع هس» رفض **شريف عرفة** الأوضاع القائمة التي لاتسمح للمواطن

بتحقيق ذاته وفى « يا مهلبية يا » راجيه رافضًا تلك الثمة التى تسعى جاهدة لمسخ الوعى بمساعدة السلطة .

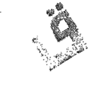
وفى «الذئب مع الكبار» أصر المواطن الجريح على الأحلام .. كشف الفساد .. عندما ساعده الضابط النبيل بإطلاق الرصاص على السيطار الفاسد ، أما فيلم «الإرهاب والكباب» ، فقد شهد أنضج محاولات الرفض ثم التحريض إذ إنها انطبقت فى ذلك العمل على المواطن البسيط الذى لايرغب إلا فى تربية أولاده وضمان قوتهم ونيل حقه الشرعى من روجته ولكن الممارسات الغبية دفعته دفعًا لحمل السلاح بمساعدة مواطنيه الذين هتكت السلطة السياسية والاجتماعية حقوقهم ليقف فى وجه السلطة فى إشارة



محمد خان

تحريضية واضحة ، وجرس تنبيهى عارم الصوت للسلطة ينبهها محذراً ويبلور ببساطة تيار التحريض الذى قد ينتقل من الشاشة إلى المتلقى عبر لامبالاة وتناقضات السلطة ويأس وترجى المواطن أوالمشاهد وحتمية التطور الطبيعى للفعل الإنسانى .

والواضح جليًا أن ثمة قناعة يقينية ترسخت لا شك فى ذهن كل منا مؤداها أن تلك الأعمال السينمائية ليست كلها معزولة عن سياقات التطور الاجتماعى وليست كلها عاجزة عن التنبؤ وليست كلها مفتعلة وغير موضوعية ، ولعل تزايد حالات مواجهة السلطة على أرض الواقع تمثل مؤشرا دالا على إمكانية تبلور تيار التحريض عبر الرفض فى الواقع كما تبلور فى السينما . ■





يحيى شاهين

ماهى السينما؟

صورة الأديان فى السينما المصرية

محمود قاسم

كاتب وناقد سينمائى ومترجم مصرى

فصل من كتاب: «صورة الأديان فى السينما المصرية» - قيد النشر ضمن سلسلة «ملفات السينما المصرية» فى عددها السابع - عند المركز القومى للسينما برئاسة الناقد والمخرج مدكور ثابت.

فهناك فرق واضح بين الفيلم التاريخى والفيلم الدينى، وإن كان الاثنان يدخلان الآن فى حدود التاريخ، لكن مجموعة الأفلام التى تقف عند شخصية، أو حادثة تاريخية بصرف النظر عن دورها الدينى أو عقيدتها، فإنه يمكن إدراجها تحت اسم الفيلم التاريخى، أما الأفلام التى تتخصص فى موضوع العقيدة، والرسالة الدينية، وعلاقة الناس مباشرة بها، سواء إبان ظهورها أو بعدها بسنوات، فإنها لأفلام دينية.

وفى السينما العالمية مثلا يمكن اعتبار فيلم «كوفاديس» فيلماً تاريخياً رغم أنه عن تعذيب المسيحيين الأوائل، لكن فيلم «الرداء» و«الإغراء الأخير للسيد المسيح» أعمال دينية وكذلك فيلم «أنشودة برناديت» و«المعجزة» اللذين يتحدثان عن ظهور السيدة العذراء لإحدى الفتيات الفرنسيات الريفيات.

وبالمثل فإن فيلم «فتح مصر» لفؤاد الجزايرلى عام ١٩٤٨ ليس فيلماً دينياً، ليس باعتبار أن دخول عمرو بن العاص بمثابة فتح دينى كما حدث فى التاريخ، ولكن الفيلم أظهر أن المسلمين قد جاءوا من الجزيرة العربية بجيوشهم لإنقاذ الأقباط المصريين من الاضطهاد الرومانى، لذا تحالف الطرفان معاً ضد الحكم، ونجحا فى القضاء عليه، إذن فنحن هنا أمام حدث تاريخى فى المقام الأول.

وينطبق الأمر نفسه على أفلام أخرى اختلطت فيها الأحداث التاريخية العظمى، كالغزو الأجنبى، والحروب والمعارك، بمصائر الشعوب مثل «صلاح الدين الأيوبى» و«الناصر صلاح الدين» و«وا إسلاماه» باعتبار أن الحروب هنا بين العرب مسلمين ومسيحيين وبين غازٍ أجنبى وأن المعركة وطنية فى المقام الأول.

ولذا فإن هناك أفلاماً دارت أحداثها بعد ستة قرون من الهجرة مثل «السيد البدوى» وقبل ذلك التاريخ بقليل مثل «رابعة العدوية» و«شهيدة الحب الإلهى» لأنها قامت على فكرة بعث أحد الصوفيين المؤمنين، فى قوم يعيشون فى ضلال أشبه، مع الفارق، بضلال الجاهلية فيعمل وجوده على إيقاظ الحس الدينى الجماعى لدى الناس.

ويمكن أن نحصر الأفلام الدينية فى اثنى عشر فيلماً كما أوردها منير محمد إبراهيم فى «بانوراما السينما المصرية عام ١٩٨٠» وهى حسب تاريخ عرضها الجماهيرى: «ظهور الإسلام» لإبراهيم عزالدين ١٩٥١، و«انتصار الإسلام» لأحمد الطوخى ١٩٥٢، و«بلال مؤذن الرسول» لأحمد الطوخى ١٩٥٢، و«السيد البدوى» لبهاء الدين شرف ١٩٥٣، و«بيت الله الحرام» لأحمد الطوخى ١٩٥٧، و«خالد بن الوليد» لحسين صدقى ١٩٥٨ و«الله أكبر» لإبراهيم السيد ١٩٥٩ و«شهيدة الحب الإلهى» لعباس كامل ١٩٦٢، و«رابعة العدوية» لنيازى مصطفى ١٩٦٣، و«هجرة الرسول» لإبراهيم عمارة ١٩٦٤، و«فجر الإسلام» لصلاح أبوسيف ١٩٧١ و«الشيماء» لحسام الدين مصطفى ١٩٧٢، كما أن هناك فيلماً تليفزيونياً عُرض سينمائياً هو «عظماء الإسلام» لنيازى مصطفى، وهناك فى الأفلام العربية، فيلم «مولد الرسول» لأحمد الطوخى الذى أخرجه فى لبنان عام ١٩٦٠، وفيلم «الرسالة» لمصطفى العقاد الذى أخرجه عام ١٩٧٦ بأموال عربية أمريكية، أما فيلم «القادسية» لصلاح أبو سيف عام ١٩٨١ الذى تم إنتاجه فى العراق، فهو فيلم تاريخى ينتمى إلى مجموعة الأفلام نفسها التى ذكرناها فى البداية.

وبالنظر إلى هذه المجموعة القليلة من الأفلام سوف نلاحظ أنه قد تم إنتاج أغلبها فى فترة معينة يمكن تسميتها بفترة خصوبة، وهى عقد الخمسينيات (٧ أفلام) ثم الستينيات (٣ أفلام) وفيلمان فقط فى

السبعينيات، وباعتبار أننا نقدم هذه الدراسة فى عام ١٩٩٧، فإن أول فيلم دينى كان قد تم إنتاجه تقريباً بعد مرور ربع قرن على ميلاد السينما المصرية واستمر النشاط طوال عشرين عاماً، ليتوقف منذ ربع قرن بالضبط، وليس هناك تفسير محدد لظهورها فى حقبة معينة ثم اختفائها.

يقول البعض: «إن الأمر يتوقف على ميزانيات الإنتاج وأعتقد أن هذه مقولة غير صادقة فأغلب هذه الأفلام كانت ذوات ميزانية محدودة قياسا لأفلام أخرى تم إنتاجها فى السنوات نفسها مثل «بلال مؤذن الرسول» و «السيد البدوى» كما أن هناك أفلاما أخرى تم إنتاجها فيما بعد أعلى فى القيمة الإنتاجية والتكلفة الإنتاجية، وكثير من الأفلام المعاصرة يتكلف إنتاجها ما يمكن أن ينتج فيلما دينياً، كما أن أغلب الأفلام الدينية قد تم لها عمل ديكور داخلى فى الاستوديوهات مثل «هجرة الرسول» و«بلال» و«السيد البدوى» بالإضافة إلى التصوير فى الصحراء.. وقد بدت الكعبة رغم مهابتها فى هذه الأفلام بمثابة ديكور فقير، غير مكسو، وحسب المتفرجين أنها كعبة سينمائية لم تكن لها أبداً مهابة الأصل نفسها.

تنقسم هذه الأفلام فى مجموعها إلى قسمين: «أفلام حول شخصيات دينية، أيا كانت الفترة التى كانت تعيشها، وأفلام أخرى عن البعثة المحمدية سواء عنها كلها وهذا شىء غير موجود تقريباً، أو عن مرحلة من هذه البعثة.

الأفلام التى تدور حول شخصيات كانت حول «خالد بن الوليد» و «بلال» و«الشيماء» باعتبارهم كانوا من المقربين لشخصية الرسول عليه الصلاة والسلام ثم عن اثنين من أعلام الصوفية هما «السيد البدوى» و«رابعة العدوية»، وفى أغلب هذه الأفلام (عدا الشيماء) كان على الفيلم تتبع الشخصية منذ ميلادها حتى وفاتها ويتتبع طفولتها بعد ميلادها وظروفها الاجتماعية ومرحلة التحول من الوثنية أو الضلال إلى الإيمان، أو مرحلة الإعداد الدينى كما لدى السيد البدوى، وقد استثنى من ذلك أيضا

السينما والدين

فيلم «رابعة العدوية» باعتبار أن طفولة رابعة قد رأيناها فى فيلم «شهيدة الحب الإلهى» لكننا فى الفيلمين عشنا سنوات حياتها الطويلة حتى لفظت الروح صاعدة إلى بارئها، وفى هذه الأفلام كلها شهدنا الرحيل الأبدى لهذه الشخصيات، ورأينا مدى سعادتها وهى فى طريقها إلى السماء.

أما الأفلام التى عن وقائع تاريخية مرتبطة بالبعثة المحمدية، فقد تدرجت من فيلم تمت أحداثه قبل ميلاد النبى (صلى الله عليه وسلم) مباشرة وهو «بيت الله الحرام»، ثم فيلم عن «ظهور الإسلام» وفيلم «فجر الإسلام» و «هجرة الرسول»، ثم فيلم آخر تتم أحداثه إبان البعثة هو «انتصار الإسلام» وفيلم عن خلفاء الرسول الأربعة وهو «عظماء الإسلام».

وهذه الأفلام إما أنها تهتم بحدث بعينه تقف عنده، وتختلق لها الشخصيات المناسبة له، أو أنها تبتدع شخصية غير موجودة أصلا فى التاريخ، لكنها تستلهم حدثاً جللا وهو البعثة نفسها، ويدور الفيلم فى فلك هذا الحدث، وقد لعبت الرقابة الدينية على ظهور الشخصيات الإسلامية دوراً فى زيادة حدة الخيال وعدم الالتزام بالواقع التاريخى، وقد بدا هذا واضحا فى اختلاف المنظور لشخصية رابعة فى فيلمين تم إنتاجهما فى عامين متواليين من ناحية، إلا أن الوقائع التاريخية لفيلم مثل «السيد أحمد البدوى» قد استمدها السيناريو من مراجع موثوق بها تم ذكرها فى بداية الفيلم من ناحية أخرى.

وتتباين أهمية هذه الأفلام حسب موهبة المخرج الذى قدمها، وقد اشترك **أحمد الطوخى** فى كتابة السيناريو والحوار لثلاثة أفلام منها، امتلأت أعماله بالمبالغة، وعدم الإقناع، والعبارات الرنانة، وفجوات فى تسلسل الأحداث، والتمثيل المفتعل، أما **حسام الدين مصطفى** فقد كسا فيلمه «الشيماء» بالحركة، ومن المخرجين الذين تميزوا فيها **صلاح أبو سيف**، أما **إبراهيم عمارة** فقدم عملا فنياً هزيلا دارت أحداثه فى الاستديو، وتميز **نيازى مصطفى** فى تقديم **رابعة العدوية**، وخان التوفيق **عباس كامل** الذى لم يقترب - قبل «شهيدة الحب الإلهى» من أى فيلم تاريخى أو دينى، وعرفت أفلامه أنها من طراز الكوميديا الساذجة، وفى رأيى فإن أكثر هذه الأفلام إقناعاً هو «السيد البدوى» لابتعاده عن المبالغة، رغم أنه اهتم كثيراً بأن يضع كل أقاويل أحد أولياء الله الصالحين على لسانه فى أحداث الفيلم.

كثير من هذه الأفلام مأخوذ من نصوص أدبية، أو اشترك فى كتابتها أدباء مبدعون، سواء بالنسبة لتأليف القصة، أو السيناريو، وليس لأى كاتب من هؤلاء الذين سنذكرهم أى ذنب فى الصورة الساذجة التى رأيناه عليها فى بعض هذه الأفلام، فأول هذه الأفلام «ظهور الإسلام» مأخوذ من رؤية إسلامية عن **عمار بن ياسر** كتبها **طه حسين** عام ١٩٤٩، أما **نجيب محفوظ** فقد أعد السيناريو لفيلم «الله أكبر» وتم تحويل فيلم «رابعة العدوية» عن رواية «عروس الزهد» لسنية **قراعة**، وكتب **عبدالحميد جوده السحار** قصة وحوار فيلم «فجر الإسلام» بينما كتب **أحمد باكثير** قصة فيلم «الشيماء» وشارك الأديب **صبرى موسى** فى إعدادها للسينما، وشارك **بيرم التونسى** فى كتابة حوار فيلم «السيد البدوى» وأغنيات فيلم «بلال»، كما اعتمد الفيلم على فقهاء وعلماء فى الدين للمشاركة فى كتابة كثير من هذه الأفلام مثل الشيخ **أحمد الشرباصى** الذى

كتب حوار فيلم «خالد بن الوليد»، أما المخرج حسين حلمى المهندس فقد شارك فى كتابة سيناريوهات «هجرة الرسول» و «خالد بن الوليد».

كما تكرر ظهور ممثلين بأعينهم فى هذه الأفلام، من الرجال كان عباس فارس فى المقدمة حيث قام بالبطولة فى فيلم «ظهور الإسلام» و «انتصار الإسلام» و«السيد البدوى» و «بيت الله الحرام» و «خالد بن الوليد»، ثم يحيى شاهين الذى جسد شخصية «بلال» ثم ظهر فى «فجر الإسلام»، أما عماد حمدى فرأيناه فى «ظهور الإسلام» و «رابعة العدوية» وتكرر ظهور حسين رياض فى «بلال مؤذن الرسول» و «بيت الله الحرام» و«شهيدة الحب الإلهى» و«رابعة العدوية»، أما من الممثلات فإن ماجدة تقف فى المقدمة بأفلام «انتصار الإسلام» و«بلال مؤذن الرسول» و «هجرة الرسول» تليها كوكا فى «ظهور الإسلام» و «السيد أحمد البدوى».

مزجت هذه الأفلام بين عنصر الحركة، باعتبار أن هناك معارك بين المسلمين والمشركين انتصر فيها المسلمون، ولكن أغلب هذه المعارك جاءت شكلية، كأن نرى مجموعة من المحاربين يتبارزون فوق الجياد بالسيوف فلا نكاد نعرف من فيهم المشرك من المؤمن، ولكننا لا نلبث أن نعرف من الرواية اسم الموقعة، وقد نجح حسام الدين مصطفى و صلاح أبوسيف فى تصوير أجواء المواقع الإسلامية، مما أعطى لفيلمهما الحيوية بينما رأينا المسلمين فى أفلام أخرى بالغى الحزن، يمتلئون بالمعاناة والألم مثلما حدث فى «هجرة الرسول» و «بلال»، ورأينا المسلمين فى هذه الأفلام حالات فردية، أكثر منهم ظاهرة دينية جماعية حيث يكتسب المسلمون قوتهم من وحدتهم، ووجودهم فى إطار الجماعة.

وفى كثير من هذه الأفلام تم تجاهل هذه المعارك الحربية باعتبار أنها كثيرة التكلفة فى إنتاجها، وتحتاج إلى خبير معارك، وعلى سبيل المثال فإن شخصية خالد بن الوليد فى الفيلم الذى قدمه حسين صدقى حول قائد عسكرى مسلم قد رأينا السينما تتغافل كثيراً عن المعارك الشهيرة التى ارتبط اسمها به، وبدلا من المعركة فإن «خالد» يأتى إلى حبيبته «ليلى» وبشكل افتعالى يخبرها أنه انتصر فى إحدى المعارك الحربية، ثم يأتى بعد قليل ليخبرها أنه قد انتصر فى معركة أخرى.

والمفروض فى أكثر هذه الأفلام أن هناك معارك حربية، ولكن السينما التاريخية المصرية قد اهتمت بالمعارك الحربية أكثر مثلما حدث فى «وإسلاماه»، ولكن يبقى «الشيماء» هو أكثر الأفلام الدينية حركة باعتبار أن «بيجاد» وهو زوج «الشيماء» فارس يقف أمام قوات المسلمين وتبلغ شراسته قوتها وهو فى ساحة المعركة، وقد استفادت السينما من فروسية الممثل أحمد مظهر فى هذا المضمار.

رغم أننا فى أفلام دينية قد يتبادر إلى الذهن أنها أفلام مليئة بعلامات الخشوع والتقوى فقط ولكن العكس هو الصحيح فهناك أيضا المزيج الأزلى نفسه الذى تعرفه السينما خاصة فى الحقبة التاريخية التى تم فيها إنتاج هذه الأفلام وهو وجود عدد معين من الرقصات الخليعة وأيضا مشاهد الدلال والغنج، مهما بلغت جدية القصة فقد تم حشر مثل هذه الرقصات تحت ستار أن الإسلام قد ظهر ليطهّر البشرية من مثل هذه الخلاعة، وقد بدا ذلك واضحا فى فيلم «فجر الإسلام»، حيث هناك قوم يعيشون فى مجون حقيقى وهناك راقصة تمتطى رجلا أثناء استعراض خليع.

وفى فيلم «رابعة العدوية» شاهدنا وقائع الليالى التى عاشتها رابعة فى النصف الأول من حياتها وتنافست رابعة ونساء أخريات على كسب قلوب الرجال فى ليالى الهوى، وفى فيلم «السيد البدوى» قامت راقصة بالرقص أمام مجموعة من طالبى المتعة فى الغار نفسه الذى يتعبد فيه البدوى أثناء غيابه، كما أن فاطمة بنت برى (تحية كاريوكا) قد رأيناها تؤدى عديداً من الرقصات قبل أن يقوم البدوى بالتصدى لها وهدايتها.

وعلى العكس، فإن الأغنيات التى امتلأت بها هذه الأفلام قد مزجت بين الغناء الدينى والغناء التقليدى، ولعل الشيماء هى «شادية الإسلام» وهو اسم القصة التى كتبها على أحمد باكثير، وقد قامت سعاد محمد بإنشاد مجموعة من الأغنيات الدينية عقب دخولها فى الإسلام كما غنت أغنيات أخرى كتبها عبدالفتاح مصطفى قبل الدخول فى الإسلام ويتضمن الفيلم ثمانى أغنيات منها «اشرقى شمس الهدى» «كما شان الدنيا مولد» «النجاة» «طلع الفجر علينا»، وقد تكررت هذه التجربة من قبل فى فيلم «شهيدة الحب الإلهى» حيث شدَتْ سعاد محمد بأغنيات على لسان عايدة هلال، أما فيلم «رابعة العدوية» فقد تمت فيه الاستعانة بأغنيات أم كلثوم التى أنشدتها فى السهرة الإذاعية الشهيرة، وذلك للاستفادة من نجاحها، أى أننا هنا أمام حالات بعينها من المطربات اللاتى قمن بالغناء فى الأفلام الدينية وقد سمعنا مجموعة من الأغنيات الدينية وغير الدينية فى فيلم «انتصار الإسلام» منها أغنية «يا منار عين الأحباب» تأليف إمام الصفطاوى وأغنية «الرسول» لعبدالعزيز سلام، وفى فيلم «السيد البدوى» غنت شافية أحمد أغنية «نحن» وغنت دينار زاد أغنية «قافلة»، وفى كثير من هذه الأفلام سمعنا أغنية «طلع الفجر علينا» بإيقاعات مختلفة فى «الشيماء» «هجرة الرسول» و «بلال» وغيرها.

فى مقابل الحركة فى بعض الأفلام غلب الحوار فى كثير من الأفلام باعتبار أن الحوار هو أساس الإقناع والمجادلة (جادلهم بالتى هى أحسن)، وقد قامت أفلام عديدة على لغة الحوار وعلى رأسها «ظهور الإسلام» و«انتصار الإسلام» ثم «السيد البدوى» وتبدو أهمية هذا الحوار فى أنه بديل عن الصور ويختصر كثيراً من الأحداث التى نراها على الشاشة باعتبار أن الزمن التاريخى الذى يدور الفيلم فى إطاره أطول بكثير من زمنه الدرامى، خاصة فى الأفلام التى تتناول سيرة حياة الأشخاص، فرابعة العدوية قد اقتربت من الثمانين عند وفاتها والسيد البدوى قد تجاوز الحادية والسبعين حين وفاته وأيضا بلال بن رباح.

السينما والدين

ولو اخترنا فيلمين من هذه الأفلام سوف نرى حوارا طويلا للغاية فى بداية فيلم «السيد البدوى» بين الشيخ «النيسابورى» وبين والد البدوى حيث يحدثه عن بشرى عظيمة ورؤيا خاصة رآها الشيخ فيما يتعلق بالوليد القادم (أحمد البدوى) وتدور الحادثة فى أحد المساجد بمدينة فاس المغربية، أما بداية فيلم «بلال بن رباح» فهى تدور حول بكائيات شديدة المبالغة أثناء حوار بين الزنجى «رباح» الذى سوف يرزق بغلام أسود مثله وهو عبد حبشى سيصير من عبيد السيد خلف، وبين زوجته التى تحاول أن تهون على زوجها حين تحدثه أن هناك ديناً جديداً سوف يظهر لا يفرق بين العبيد والسادة.

وإذا كانت الأغنية فى بعض الأحيان تلعب دور الراوية حيث تشارك فى سرد الأحداث أو بعث نوع من البهجة فى أفلام تمتلئ بالتعذيب الذى لاقاه المؤمنون، وبالبكائيات التى اتسم بها كثير منها فإن وجود راوية يلعب الدور البديل للمحاورات الثنائية يبدو أمرا أساسيا فى هذه الأفلام وتعتمد أفلام بأكملها على وجود شخصية الراوية الذى لا نراه ليقص علينا الأحداث وليتلو الآيات القرآنية، أو الأحاديث الشريفة، ثم يربط بين الوقائع خاصة أن كثيراً منها تفصله مسافات زمنية كبيرة.

تصور هذه الأفلام بالطبع البيئة العربية الصحراوية بكل عاداتها وسمات الأماكن فيها، فالعرب هنا يعتمدون فى رزقهم على التجارة فقد عمل بلال تاجرا كما أن السيد البدوى قد راجت تجارة أبيه فى مكة حين زاره، وهناك تجارة الرقيق فى أفلام «السيد البدوى» و «رابعة العدوية» و «شهيدة الحب الإلهى»، كما كان بلال عبدا لتاجر كبير فى الجزيرة العربية، وتم التعامل مع الصحراء كمكان جميل فى اللقطات العامة حيث تحاول الكاميرا الاستفادة من اتساع الصحراء واختلاف صورة الكعبة فى هذه الأفلام من مهندس ديكور إلى آخر، كما لعبت الجمال دوراً جمالياً فى أثناء مشاهد الرحيل وأيضا فى مشاهد هجرة الرسول، وهناك مشهدان للهجرة كادا يتطابقان فى «بلال بن رباح» و«هجرة الرسول» حيث التركيز على أقدام الجمل، وتحجب الكاميرا بالطبع صورة الرسول (صلى الله عليه وسلم) ولكنها تتحرك مع الجمل، وهى تدخل المدينة بينما المهاجرون والأنصار يحيطون الكاميرا بغناء الأغنية نفسها «طلع البدر علينا» ثم نسمع تعليق الراوية الذى يفيد أنه حيث حطت الناقة اتخذ الرسول لنفسه مسجدا «أول مسجد فى الإسلام».

امتلأت هذه الأفلام بمشاهد التعذيب والعويل والصراخ مما يعكس المعاناة التى عاشها المسلمون الأوائل حين كان الدين ضعيفا ويحتاج إلى سند وقوة، خاصة أن الأفلام التى تم إنتاجها كانت حول المستضعفين من المسلمين «مثل بلال بن رباح» وأيضا شخصية «هاشم» ابن شيخ قبيلة الحارث فى «فجر الإسلام» وهناك أيضاً تعذيب رابعة العدوية بحبسها فى غرفة معزولة، وهناك تعذيب مماثل لشخصية بلال فى «انتصار الإسلام» وفى فيلم «هجرة الرسول» تعانى «حبيبة» و «فارس» وهما من العبيد المؤمنين بالدين الجديد، من أسيادهما الذين يعرضون عليهما صنوف العذاب والإيذاء، واشتد التعذيب بالمسلمين فى فيلم «الله أكبر» وهو تعذيب جماعى وتجىء مشاهد التعذيب مليئة بالقسوة للكشف عن شدة الإيمان الذى دخل فى قلوب هؤلاء الأشخاص.

والغريب أنه يتم تعذيب المسلمين فى كثير من هذه الأفلام على طريقة تعذيب المسيحيين الأوائل فى الأفلام الأمريكية والإيطالية وذلك عن طريق الصلب، وقد تم صلب شخصية بلال «انتصار الإسلام» وبلال مؤذن الرسول» للمخرج نفسه «أحمد الطوخى»، وهناك مشاهد تعذيب كاملة فى فيلم «الله أكبر» مأخوذة عن فيلم «ملك الملوك» الأمريكى، باعتبار أن التعذيب فى الأفلام الأمريكية كان جماعياً، وفى الجزيرة العربية فهو فردى، باعتبار أن التعذيب هنا يتم للعبد الواحد الذى دخل فى زمرة الإسلام ويبدو هذا واضحا فى الحالات التى ذكرناها آنفا خاصة فى فيلم «هجرة الرسول» باعتبار أن كلا من حبيبة وفارس عبدان لسيد وكلا منهما يتعذب لدى سيده وعلى أيدى رجاله.

تفاوتت لغة هذه الأفلام باعتبارها اللغة العربية الفصحى فى الأفلام التى دارت فى زمن الرسالة، وقد التزمت أفلام «فجر الإسلام» و «بلال» و «انتصار الإسلام» وظهور الإسلام» و «الشيماء» بأن يكون الحوار بين الأشخاص باللغة العربية لكن هناك أفلاما أخرى تم النطق فيها بلغة بسيطة قد تكون مزيجا بين العربية والعامية مثل فيلم «رابعة العدوية» باعتباره قد دارت أحداثه فى العراق، أما فيلم «السيد البدوى» فقد بدت اللهجة الشامية غالبة حتى فى المشاهد التى تدور فى مكة بينما غلبت اللغة العامية على أحداث الفيلم، وقد تم إسناد أداء هذا الحوار لنجوم اشتهروا بأدائهم الإذاعى المتميز، فكانت اللغة طيّعة على ألسنتهم مثل **محمود مرسى و يحيى شاهين وعباس فارس و حسين رياض و سميحة أيوب وتوفيق الدقن**.

اعتمدت أفلام عديدة على الكرامات التى ارتبطت بالشخصية التى يهتم الفيلم بتجسيدها، باعتبار أن المعجزات كانت إحدى السمات المرتبطة بالرسول (عليه الصلاة والسلام) فى حدود معينة هى الأخرى ولذا فإن الكرامات المرتبطة بالسيد البدوى ورابعة العدوية يمكن للعقل قبولها مثل التغلب على ثعبان، وتوبة لص، وسقوط

أشخاص من فوق الجبل جاءوا للإيذاء، أما المعجزات المرتبطة بالرسول أو التى وردت فى القرآن الكريم، فقد رأيناها من خلال حماية الكعبة والطير الأبابيل فى «بيت الله الحرام» ثم فى مشاهد الهجرة خاصة فى «هجرة الرسول».

يقول هاشى الحلوانى فى دراسته عن الإسلام فى السينما المصرية: إن من السمات «النمطية» فى رسم الشخصيات، فكفار قريش دائما يرتدون السواد، وكثيفو شعر الحاجبين يزمجرون ويضحكون بلا سبب، أقوياء قوة تجبر المشاهد على احترامهم رغم كل شىء، أما المسلمون فهم الصورة العكسية لصورة الكفار، يرتدون الملابس البيضاء بعد أن يهذبوا لحاهم وشعر الحاجبين يكون بلا سبب ويتطلعون إلى السماء دائما وهم يرتلون عادة آيات قرآنية .. يصطبغ أداء الممثلين فى المرحلة الإيمانية بصبغة ميلودرامية فجة «بلال مؤذن الرسول» [انظر مقال الإسلام فى السينما المصرية هاشى الحلوانى.. مجلة القاهرة، ٣ ديسمبر ١٩٨٥].

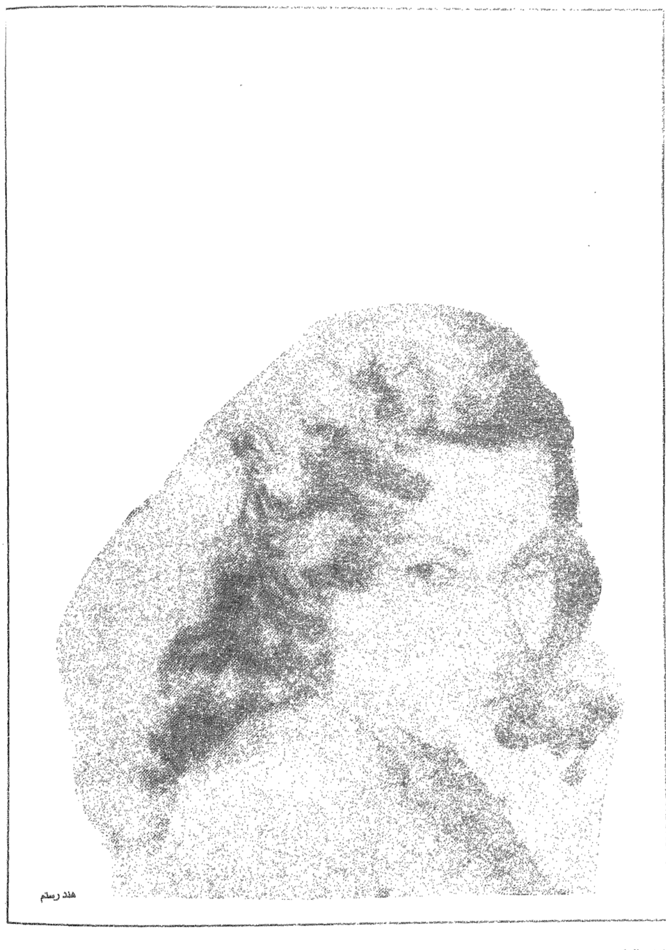
وقد ذكر الكاتب أن هذه الأفلام قد أغفلت الدور التآمرى لليهود فى مناهضة الرسالة المحمدية ومحاولاتهم للنيل من صاحبها (صلى الله عليه وسلم) وإنما كان اليهودى فى هذه الأفلام صورة مشوهة ورديئة لشيلوك شكسبير، أى التاجر اليهودى الجشع جشعاً مادياً، وما مقاومته للدين الجديد إلا حرص على مكاسبه المادية فقط وخشية من دين جديد يدعو إلى عبادة إله واحد، وهذه فى حد ذاتها مغالطة تاريخية، فاليهود قبل كل شىء يؤمنون بإله واحد هو «الرب» إله إسرائيل منذ الأزل إلى الأبد وإنما ترجع مقاومتهم لهذا الدين الجديد إلى أن هذا النبى ليس منهم وهم شعب الله، ومن وجهة أخرى تخوف اليهود من عواقب انتشار هذا الدين وتأثيره عليهم اقتصاديا واجتماعيا بما يدعو إليه من مبادئ.

والحقيقة أن السينما المصرية لم تقدم اليهود بهذه الصورة لأن خمسة من هذه الأفلام الاثنى عشر قد تم إنتاجها قبل عام ١٩٥٧ أى حين كان اليهود من نسيج المجتمع المصرى وقبل طردهم ثم عندما اشتد العداء بين العرب وإسرائيل، فإن السينما فى موضوعاتها التالية كانت تهتم بالتركيز على الأشخاص مثل خالد بن الوليد، ورابعة، والشيماء، وقد ظهر اليهودى دون إشارة إلى كينونته بشكل واضح فى شكل التاجر فى فيلم «بلال بن رباح» حيث أقرض مؤذن الرسول مبلغاً لمدة معينة مقابل أن يصير بلال عبداً له ولزوجته إذا لم يسدد دينه لكن الله خيب ظن اليهودى الذى جسده شفيق نورالدين.

هناك سمة يجدر الإشارة إليها وهى أن عدداً لا بأس به من هذه الأفلام الدينية قد أنتجه مسيحيون لبنانيون أو أقباط مصريون، فحلمى رفله هو منتج فيلم «رابعة العدوية» كما أنتج شارل نحاس فيلم «السيد البدوى» وقام إلياس خورى بإنتاج «بلال مؤذن الرسول» كما قام بتوزيع عديد من هذه الأفلام خارج مصر وأسهم إلياس خورى فى إعداد الديكور فى الفيلم نفسه وفى أفلام أخرى مثل «خالد بن الوليد» و «السيد البدوى» إلى جوار زميله شارفنبرج. ■



مشهد من فيلم فجر الإسلام


هند رستم

ماهى السينما؟

الجنس والرقابة فى السينما المصرية

هشام لاشين
ناقد سينمائى مصرى

قد يشهد تاريخ السينما فى العالم على أن بداية الأفلام الجنسية قد ظهرت فى السينما الأمريكية منذ العشرينيات على يد عدد من مخرجى هوليوود فى ذلك الوقت، وعلى رأسهم المخرج المعروف (سيسيل دى ميل) .. وبصرف النظر عن محاولة تأصيل الظاهرة كانعكاس للحالة الاجتماعية التى بدأت تسود المجتمع الأمريكى بعد الحرب من استهتار ونزوع لكسر القيم والتقاليد الموروثة مما دفع (سيسيل دى ميل) نفسه إلى إخراج سلسلة من الأفلام فى هذه المرحلة يؤكد بها سيادة العاطفة الجنسية ويدعو إلى الاستهانة برابطة الزواج كما فى (لماذا تغير زوجتك) ١٩٢١، و (الثمرة المحرمة) ١٩٢٢، و (مبادلة الأزواج) ١٩٢٤ .. إلا أن هذه السلسلة لم تكن فى الحقيقة سوى بداية لتيار جنسى عارم اجتاح السينما العالمية فيما بعد، واستفحلت الظاهرة بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور (الموجة الجديدة فى السينما الفرنسية) و(الواقعية الإيطالية الجديدة) و(السينما السرية فى أمريكا) .. والمدهش أن أحد كبار مخرجى السينما الإيطالية وهو (برتولوتش) ظل يقدم عشرات الأفلام الجادة فى السينما الإيطالية، لكنه لم يكتسب شهرته العالمية إلا بعد فيلمه الجنسى (التانجو الأخير فى باريس) وهو الفيلم الذى أثار ضجة كبيرة فى العالم ومنعت عرضه بعض الهيئات الرقابية نظراً لإباحيته الشديدة وشذوذه المفضوح.. وتمر السنوات لتشهد بداية السبعينيات تطوراً مذهلا فى صناعة الأفلام الجنسية، حيث دخلت كل عناصر التقدم الفنى فى تقديم مشاهد غاية فى الجرأة، وحدث ما يمكن تسميته (بالانفجار الجنسى) !!

وتلك مجرد نظرة سريعة على تاريخ الجنس فى السينما العالمية كان لابد منها نظراً لعدم ابتعاد السينما المصرية عن التأثر بتيارات السينما العالمية فى مراحلها المختلفة من الرومانسية إلى الغنائية والاستعراضية ثم اتجاه هذه السينما للعنف فى مرحلة ثالثة.. ولقد كان من الصعب على السينما المصرية التى لجأت للاقتباس كثيراً على مدار تاريخها الفنى أن تقبل فى سنواتها الأولى أن تلعب على أوتار الغريزة وأن تعالج بصراحة موضوعات الجنس والخطيئة إلا فى إطار الاستهجان والحذر.. ولذلك ظلت هذه السينما ولسنوات طويلة بدءاً من منتصف الستينيات تقريبا - تتعامل مع موضوع الجنس بحذر شديد ودون التعرض بصورة صريحة لنوع وطبيعة وماهية العلاقة نفسها.. كانت هناك رقة متناهية ورومانسية طاغية فى التعامل مع ذلك النوع من العلاقات الحسية فى أفلام من نوعية (شباب امرأة ١٩٥٦) حيث اكتفى المخرج صلاح أبوسيف باستخدام ماكينة الطحين التى يدور فى فلكها (الحمار) كرمز لهذه العلاقة.. وفى عام ١٩٥٨ قدم عزالدين ذوالفقار فيلمه (امرأة على الطريق) الذى كان بداية وجود قدر نسبى من الجرأة عندما يقدم «الواحظ» الغازية التى تتزوج من رجل ضعيف الشخصية تتركه لتعشق بجنون أخاه المفعم بالحيوية.. وقد تركزت جرأة أفلام معظم هذه المرحلة على محاولة الإغراء التى حاول مخرجو هذه الأفلام وغيرها تكريسها عبر أسماء بعينها مثل «تحية كاريوكا» و«هند رستم» و«برلنتى عبدالحميد» و«هدى سلطان».. وفى ذلك الإطار صنع لنا حسن الإمام سلسلة من الأفلام المتأثرة بالأدب الفرنسى والتى تدافع عن بنات الليل مثل (الجسد ١٩٥٥) .. ورغم ذلك ظلت غالبية هذه الأفلام تتعامل مع الجنس (كصورة) بتردد واضح حتى جاءت مرحلة السبعينيات وتحديداً بعد (نكسة ١٩٦٧) لتختلف الصورة تماماً وليحدث ما يمكن أن نسميه مجازاً (بالانفجار الجنسى فى السينما المصرية) .. وهو بالتأكيد غير ذلك الانفجار الجنسى الذى حدث فى هوليوود وفى فرنسا وإيطاليا بعد الحرب العالمية.. فقد كان الأخير عارماً.. مكشوفاً لدرجة تصل إلى حد (البورنو) أحياناً.. ولكن ظلت الرقابة فى مصر حائلا دون وصول أفلامنا إلى هذا الحد!.

انفجار السبعينيات

ويأتى فيلم سعيد مرزوق (زوجتى والكلب) ١٩٧١ نموذجاً واضحاً لبدايات التحدى وكسر (التابو) الجنسى فى السينما

السينما والجنس

المصرية من خلال تصديه لموضوع الجوع الجنسي للرجال.. والفيلم لا يخرق التابو بتناوله للموضوع فحسب، ولكن عبر مفردات الصورة أيضًا التي يصور فيها علاقات جنسية متعددة لبطله (مرسي) مع زوجات زملائه وأصدقائه، كذلك تصوير ممارسته العادة السرية ربما لأول مرة في تاريخ السينما المصرية..

لكن فيلم صلاح أبوسيف (حمام الملاطيلي ١٩٧٣) تجاوز هذه الجرأة بمراحل عندما استخدم الحمام الشعبي كأرضية لعلاقة ثلاثة مراهقين يمارسون الشذوذ ويبيع أجسادهم، وفي الوقت نفسه فهو يستخدم بطلته العاهرة بصورة غير مسبوقة الجرأة على الشاشة، ويقدم فاصلا جنسيا كاملا في واحد من أشهر مشاهد الجنس في تاريخ هذه السينما بعد رقصة طويلة للبطلة عارية تمامًا.. وقد كان هذا الفيلم تحديداً بداية موجة نقدية شرسة على صلاح أبوسيف باعتباره قد باع نفسه للشيطان وأصبح يتاجر بغرائز الجمهور على حساب تاريخه كله ووصل الأمر إلى حد مطالبة البعض للرقابة بمصادرته! ولا يأتي عام ١٩٧٦ حتى يظهر فيلم آخر.. يثير ضجة مشابهة ولكن من نوع آخر. كان هذا الفيلم هو (قطة على نار) الذي أخرجه سمير سيف عن رواية تنيسي وليامز (عربة اسمها الرغبة) وكانت جرأة الفيلم الجنسية تكمن هذه المرة في تركيزه على موضوع (العلاقة المثلية) باعتباره أحد محاور الفيلم الأساسية.. وإذا كانت هذه الأفلام من أبرز النماذج التي تعرضت لموضوع الجنس بجرأة زائدة في مرحلة السبعينيات، فقد كانت هناك أعمال أخرى في هذه الفترة دلفت إلى هذا المنعطف وإن كانت أقل جرأة مثل (دلال المصرية) المأخوذة بتصرف عن قصة لتولستوي الذي نرى فيه نماذج لفتيات متهن تلك الفقيرة التي أخطأت مع من أحبت وعندما هجرها امتهنت الدعارة والانتقام..

وهذا النموذج تكرر في فيلم (بنات في الجامعة) بل في أفلام ميلودرامية عديدة ظهرت قبل ذلك، ولكن جرأة التصوير للمشاهد الجنسية كانت أكبر في هذه الفترة، وهو ما لا يمكن أن نفصله بحال عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي سادت مصر بعد ٦٧ حتى منتصف السبعينيات، فقد كانت لظروف الإحباط الاجتماعي تأثير سمح بقدر وافر من التراخي الرقابي المتعمد كمحاولة للتنفيس، وعلى الجانب الآخر ظهرت عشرات الأفلام التي لا تمثل أية قيمة فكرية أو فنية في تلك الفترة، وكان كل ما يشغلها الترفيه عن الجمهور بالجنس ومشاهد البكيني الساخن، والعلاقات المشوهة في ظل موجات الهيبز والشارلستون.. ورغم ذلك ظلت بعض أفلام هذه المرحلة تلجأ للنظرة التقليدية في مواجهة الانحراف الجنسي كما يحدث مع «رباب» بطلة فيلم (السراب) المأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ قدمها أنور الشناوي للسينما، ورباب في الفيلم تواجه عجز زوجها الجنسي بالصمت والاكتئاب في مجتمع له تقاليده التي تحرم مناقشة هذا الموضوع، وعندما تعجز عن شفاء زوجها بوسائل ساذجة تقع فريسة في أحضان أول رجل يقابلها في قمة أزمتها.. وعندما تلجأ لإجهاض نفسها للتخلص من آثار الخطيئة تفقد حياتها..

وقد ظهرت أيضا أفلام شديدة الجرأة في تصويرها خلال هذه المرحلة من السبعينيات مثل فيلم أحمد ضياء الدين (ثم تشرق الشمس) الذي احتوى على مشاهد غاية في الإثارة بين رشدي أباظة وسهير رمزي.. وفيلم (المذنبون) ١٩٧٨ الذي تجاوزت جرأته الحدين السياسي والاجتماعي اللذين يدينان مجتمع الرشاوي والانحلال والعشق والدعارة.. وهو ما أثار بدوره ضجة رقابية آنذاك، كذلك فيلم (الجبان والحب) الذي أخرجه حسن يوسف ١٩٧٥.. ومع بداية الثمانينيات، بدأت السينما المصرية تنشغل بموضوعات مختلفة حول الانفتاح والمخدرات وتلاها موجة ما اصطلح على تسميتها بأفلام الواقعية الجديدة وهو ما استمر حتى بداية التسعينيات

الجنس في الثمانينيات

ورغم ذلك، ظل الحنين إلى مناقشة موضوعات الجنس موجودا بين الحين والآخر، ناهيك عن إلحاح المشاهد الجنسية التي قد لا يكون لها علاقة في أحيان كثيرة بموضوع الفيلم.

ومن النوع الأول، ظهر فيلم مثل (أرجوك أعطني هذا الدواء)، عام ١٩٨٢ وهو مأخوذ عن قصة بالغة الجرأة لإحسان عبد القدوس تصور زوجة شابة يعجز زوجها - رغم براعته - عن منحها الإشباع الجنسي الكافي مما يسبب لها اضطرابات عصبية ونفسية تضطر إزاءها لاستشارة طبيب نفسي تسعى إلى إقامة علاقة جنسية معه بعد ذلك، وإذا كانت الرواية الأصلية تجعلها تقيم علاقات أخرى مع رجال آخرين لتحقيق هذا الإشباع، إلا أن الفيلم وأمام قيود رقابية - عادت تستعيد بأسها مع بداية الثمانينيات - جعلت الرجال الآخرين مجرد أحلام وتهيؤات... وهي القيود نفسها التي أثارت ضجة كبيرة بعد ذلك حول فيلمي (درب الهوى) و(خمسة باب) ١٩٨٣ أدت إلى إصدار قرار مفاجئ من وزير الثقافة وقتها (عبد الحميد رضوان) بوقف عرض الفيلمين بعد عرضهما الفعلي بعدة أسابيع.. ولاشك أن الفيلمين قد استغلا أجواء أحياء

البغاء التى كانت منتشرة فى عهد الاستعمار الإنجليزى من أجل جرعة وفيرة من الجنس خصوصًا أن أحدهما مأخوذ قطعيا من فيلم (إيرما لادوس) (العاشقة) وقد ظل الفيلمان ممنوعين حتى صدر قرار بعدها بسنوات من القضاء بإعادة عرضهما... وقد أثيرت معركة مشابهة بعدها بسنوات عند عرض فيلم رأفت الميهى (للحب قصة أخيرة) ١٩٨٦ ووصل الأمر هذه المرة إلى النيابة بتهمة الفعل الفاضح العلنى بين يحيى الفخرانى ومعالى زايد ودافع المخرج والفنانون عن أنفسهم باعتبار أن مشهد الفراش واللقاء الجنسى الحميمى من صميم عقدة الفيلم حيث يعانى الزوج من مرض القلب ويكون للقائه مع الزوج تأثير كبير فى الأحداث بعد ذلك.

جنس المقاولات

وقد استمرت قضايا الجنس واستخدامه أحياناً كوسيلة للترويج الجماهيرى فيما بعد ووصلت بدورها لسينما التسعينيات، وإن ظلت بالمساحة الواسعة الفضفاضة نفسها بينها وبين الجنس السينمائى فى الخارج.. فقد ظلت الرقابة بالمرصاد لمحاولات الخروج الزائدة عن الحد.. وربما كانت آخر المعارك الطريفة مع الجنس فى أواخر الثمانينيات سببها أحد أفلام المقاولات المسمى (نصيب الأسد) وانتهى الأمر بمنع الفيلم نهائيا من العرض بعد تصويره بسبب مشاهد الجنس والإسفاف الزائدة فى الفيلم الذى لا يحتوى على أى مضمون أو معنى..

والحقيقة التى يصعب تجاهلها هنا أن أفلام المقاولات التى انتعشت فى السينما المصرية فى فترتى السبعينيات والثمانينيات قد تم حشوها بعشرات من مشاهد الجنس بلا مبرر، ولأن معظم هذه الأفلام كانت كالبضاعة المهربة التى تعبأ فى شرائط ونادرا ما ترى النور على شاشات السينما فلم يسلط عليها الضوء الإعلامى بالشكل الكافى، لكنها ظلت مع ذلك مثار جدل كبير بين فترة



هند رستم



مشهد من فيلم نزوة

وأخرى، وسوف تظل هذه الأفلام - شئنا أم أبينا - محفورة على خريطة السينما المصرية بحلوها ومرها وانعكاسا اجتماعيا واقتصاديا لهذة السينما فى مراحلها المختلفة، وبصرف النظر عن اعتبار الجنس فيها معبراً عن مضمون درامى من عدمه.. فهى فى النهاية تشكل صورة من صور الاتجار بالغرائز وهى الصورة التى تفشت فى أفلام أخرى كثيرة بعضها لا يخلو من الطموح .. فلا يمكن اعتبار أفلام نادية الجندى مثلا - على تشابه تركيبة البطلة معظمها - هى أفلام لا تحمل مضمونا، بل المدهش أن جزءاً كبيراً من هذه الأفلام قد حقق شعبية جارفة، لكن هل ينفى ذلك لجوء سينما نادية الجندى إلى استخدام الجنس وإثارة الغرائز بصورة أساسية فى أغلب الأحيان؟! وكما روعى وجود الجنس فى التسعينيات فى أفلام من نوعية (الراية حمرا)، و«المهاجر»، و«ديسكو - ديسكو» و«كشف المستور»، و«الجينز» وغيرها، إلا أن مساحة التوظيف الدرامى لهذا الجنس قد تباينت من فيلم إلى آخر وذلك قبل أن ترتفع من جديد الجرعة الجنسية لتصبح محور وأساس مجموعة من الأفلام ظهرت مرة أخرى فى النصف الثانى من التسعينيات لتذكرنا على نحو ما بأفلام مرحلة السبعينيات الأولى.. ومن هذه الأفلام، فيلم «أبو الدهب» الذى عرض العام الماضى مطعمًا بمجموعة من المشاهد الجنسية الملتهبة بين بطلته «معالى زايد» وبطله الثانى (ممدوح وافى) وبسبب هذا الفيلم أيضا تم تحويل معالى زايد للمرة الثانية إلى النيابة.. فى حين ظهرت بعض الأفلام التى تناقش بصورة رئيسية موضوعَ العجز الجنسى وكأنه أصبح آفة فى المجتمع مثل فيلم (النوم فى العسل) الذى سمحت فيه الرقابة أيضا ولأول مرة منذ سنوات بحوار جنسى جرىء.. كذلك فيلم (إستاكوزا) الذى يقوم أيضا علىَ عاهة مستديمة تحدثها البطلة للبطل ليعانى من العجز الجنسى فترة.. ومثلما ظهر مع مطلع التسعينيات فيلم مثل

(الكيت كات) يقدم المجتمع المصرى وكراً للذات الحسية .. جاء فيلم (عفاريت الأسفلت) فى ٩٦ ليؤكد هذه الرؤية ويربطها بالتاريخ العربى والإسلامى.. فالجنس هو الدافع والمحرك لكل تصرفات شخصيات الفيلم.. وعلى مستوى آخر نلمح اللجو للعلاقات المثلية الشاذة بين الرجال وقد تفشى بعد (ملاطيلى) أبو سيف فتكرر فى أفلام يوسف شاهين (حدوتة مصرية - إسكندرية ليه - اسكندرية كمان وكمان - المهاجر) وأفلام أخرى مثل (مرسيدس) يسرى نصر الله ووصولا إلى «عفاريت الأسفلت». ولا شك أن العامين الأخيرين قد شهدا تخبطاً رقابيا واضحا فبعد استقالة درية شرف الدين ظل المنصب شاغرا فترة حتى جاء على أبو شادى وكانت هذه الفترة الانتقالية تحمل قدراً من الحرية أسهم بالتأكيد فى انتعاش الجنس فى السينما مرة أخرى وهو ما يدفعنا للقول بأن منحنى الصعود والهبوط للجنس فى السينما المصرية ظل وسيظل مرتبطا بظروف الرقابة والتى ثبت بالفعل أن لها - بدورها - علاقة جدلية بالظروف والمناخ الاجتماعى والاقتصادى والسياسى القائم .. وتاريخ السينما العالمية يؤكد أن انتشار أفلام الجنس الفاضحة كان يرتبط أساساً باستسلام مستمر من الرقابة تحت دعاوى شكلية من الحرية والإبداع والتوصل لجوهر الإنسان، ولكن ذلك لا يعنى أن يتحول الإنسان إلى موضوع جنسى بحت كما أشار (ألكسندر ووكر) فى كتابه (الجنس فى السينما). ■

مراجع المقال

١ - الغزو الجنسى فى السينماالعالمية مقال لأحمد رأفت بهجت بمجلة السينما والمسرح ١٩٧٦).

٢ - كتاب صلاح أبو سيف والنقاد (مجموعة مقالات حول حمام الملاطيلى).

٣ - التابو فى السينما المصرية (مقال رفيق الصبان، مجلة الفنون ١٩٨٣).

٤ - الجنس فى السينما العالمية (مقال محمود سامى عطا الله بالكواكب ١٩٩٥).

٥ - موسوعة الأفلام العربية.

٦ - أحمد الأسوانى وقضية السينما المصرية.

٧ - فتاة الشاشة فى السينما المصرية (مقال أحمد أبوسيف بالكواكب ١٩٩٦).

المرأة والجنس فى السينما

من منظور نسوى

هند مصطفى على

باحثة سياسية مصرية

ق «أنا امرأة» هكذا تقول المرأة عندما تحاول تعريف نفسها، وليس هناك رجل يفعل ذلك» عندما نذكر المرأة فى السينما قد نتوقف عند عبارة «سيمون دى بوفوار» السابقة، إذ إننا قد تعودنا «التخصيص» عندما نتحدث عن المرأة، بمعنى أننا نظهر أننا نتحدث عن شىء خاص، ومن الطبيعى أن ينسحب ذلك التخصيص إلى عالم السينما، إذ تصبح فيه المرأة مجالا خاصاً للتأمل والتحليل من خلال إطار معرف Paradigm محدد ولن أقول الآن إنه قاصر.

وقبل أن نبدأ، نلج أولا إلى عالم الفكر النسوى «Feminism» الذى يسعى كتيار أكاديمى إلى البحث عن طريق بديل فى الدراسة والتناول للمرأة. طريق للتخلص من الخطاب الذكورى المهيمن بمسلماته التى لاتجسد الصواب بالضرورة، طريق لايسعى للمساواة بالشكل التقليدى للحركات النسائية، بل إنه يشكل ثورة منهاجية وفكرية تهدف لتحقيق منعطف تاريخى إنسانى على صعيد الفكر والرؤية، وتشكيل الوعى واللاوعى الإنسانى فى النظر والحركة للمرأة، والهدف المباشر له هو تقويض سلطة خطاب الذكر والبقاء خارج التعريف الذكرى لمفهوم الأنثى، ويقوم فى سبيل ذلك بعمل مراجعات شاملة للفكر والتراث التاريخى والدينى وإعادة قراءته من وجهة نظر «نسوية» فى عملية شبه تفكيكية تكشف عن تناقضات الخطاب السائد، ومن داخل ذلك المنظور سوف أحاول أن أطل إطلالة سريعة على المرأة فى السينما المصرية والعالمية.

هناك قضيتان رئيسيتان تبرزان على السطح عند محاولة رصد المرأة فى السينما المصرية، أما القضية الأولى فهى مدى انعكاس «مصر» كمحدد ثقافى واجتماعى وسياسى وجغرافى أيضا على الصورة التى تظهر عليها المرأة فى السينما، هل تتطابق صورة «المرأة» مع تلك المحددات؟ أعتقد أن صورة المرأة فى السينما المصرية قد لاتتطابق فى كثير من الأحيان مع محددات الواقع المصرى، وذلك بسبب مشكلة واضحة تظهر فى السينما المصرية ألا وهى «الأصالة»، فلقد أشار أحد النقاد إلى أن ١٢٠٠ فيلم مصرى مقتبس عن قصص وأفلام

أجنبية، وهذا بالطبع يثير التساؤل حول كيفية تناولنا للمرأة فى السينما المصرية: هل سيكون معبراً عن وضعيتها فى الواقع أيضاً؟، وهل ستأتى صورتها فيها انعكاساً لحقيقتها فى المجتمع المصرى؟

الإجابة هنا واضحة وهى أننا فى كثير من الأفلام نجد ما نصبو إليه من صورة المرأة فى المجتمع المصرى مما يدفعنا لإهمال عدد ضخم من الأفلام فى التحليل.

أما القضية الأخرى فهى قضية مهمة وهى: هل قدمت السينما منظوراً جديداً أو على الأقل مختلفًا فى الاقتراب من المرأة ومن قضاياها؟ أعتقد أن الجواب هنا سيأتى بالنفى حتى فى تلك الأفلام التى حاولت أن تعالج قضايا المرأة بشىء من التخصص، السينما المصرية فى تناولها للمرأة لم تقدم شيئًا مختلفًا عن ذلك المنظور التقليدى المتشدد ضد المرأة فى المجتمع المصرى، فإذا كان المنظور الثانى يرى المرأة فى إطار مختزل مشوه يحصرها فى «الجسد»، ويرى ضرورة تقييد ذلك الجسد الذى هو أهم مصادر الفساد والانحلال الخلقى والاجتماعى، كذلك نجد السينما المصرية تقف على ذات الأرضية، فهى تدّعى معالجة مشاكل المرأة من خلال تحرير «الجسد» مقابل تقييده من قبل الفريق الأول، إن السينما المصرية لم تخرج عن ذلك المفهوم الموضوع مسبقاً للمرأة وتتحرك فى فلكه دون أن تحاول وضع مفهوم جديد مخالف يمثل نقلة معرفية لقضايا المرأة تغير من محددات وتجليات العقل الذكورى الذى يحتكر التعبير عنها: وهنا لم يفكر أحد فى تخطى هذا الـ Paradigm المحدود إلى نظرة أوسع تعامل المرأة كجزء من النسيج الاجتماعى والثقافى العام بمالها من حقوق وما عليها من واجبات ومسئوليات، وحتى عند محاولة ذلك لم يتم تجاوز ذلك الخطاب الخاص الفرعى الذى يقترب من المرأة بالنظر إلى دورها فى الأسرة أو فى علاقاتها الجنسية مع الرجل، إلى خطاب أشمل.

وبذلك نستطيع القول إن التأكيد على الجسد وإظهاره يؤكد أن السينما - حتى ما تدّعى منها إنصاف المرأة - لاتكرس فقط الخطاب الذكورى، بل إنها توجه حديثها للذكر بالأساس دون الأنثى، وقد يقول بعض



جميلة مع سعيد فى الفيلم الألمانى «جميلة»



- جاك نيكلسون وفاى دوناواى فى فيلم «الحى الصينى» للمخرج بولانسكى عام ١٩٧٤.

المدافعين عن سينما المرأة هنا إن الحديث يتسم بتسطيح الأمور، وإن تناول المسألة الجنسية فى السينما المصرية عند معالجة بعض قضايا المرأة قد ارتبط بمعالجة لعدد من القضايا المهمة كالجهل والتقليدية والقهر.. إلخ، ومع التسليم بوجاهة مثل هذا القول، إلا أن هذا لايغير كثيراً من الطرح الذى أقدمه هنا، إذ تظل «حرية الجسد» هى المدخل للاقتراب من المرأة وقضاياها فى المجتمع المصرى.

أحتاج فى البداية أن أسوق نبذة عن وضعية المرأة فى السينما العالمية بوجه عام قبل أن أنتقل لإعطاء بعض الأمثلة من الأفلام التى تناولت المرأة بشكلٍ مباشر فى السينما المصرية، وإذا نظرنا إلى ما يسمى بسينما المرأة فى الواقع المعاصر، أى تلك السينما المهتمة بمناقشة قضايا النساء بصفة خاصة، ولعلّ أول مانلاحظه هو التركيز على «الجسد» وفكرة «الجنس» - كما هو وارد فى السينما المصرية - فقضايا المرأة فى السينما دائما ماتبدأ بالجنس وتنتهى به أيضًا، وقد يدفع البعض بأن هذا القول مجرد تسطيح لتناول أكثر تعمقاً لبعض السينمائيين الذين ربطوا بين الجنس وبين فكرة الحرية بصفة عامة، وكان مدخلهم لمناقشة قضايا بالغة الأهمية، إلا أن استخدام الجسد الأنثوى كمدخل لمناقشة تلك القضايا يتطلب وقفة، ونحن نرى «ديمى مور» فى فيلمها الأخير «ستربتيز» تضطرها ظروفها الاجتماعية المتأزمة إلى أن «تتعرى» لتأخذ من العرى وسيلة للكسب المادى وهو الأمر الذى رفع أجر ديمى مور إلى ملايين الدولارات لقبولها الظهور على الشاشة الفضية عارضة لجسدها المثير، وفى فيلم الجاذبية القاتلة «Fatal attraction» ١٩٨٨ - لمايكل دوجلاس، وشارون ستون، فاجأتنا تلك الرغبة السادية لبطلة الفيلم (جين كلوز) ذات الشخصية الانفعالية الحادة فى إصرارها على ألا تفقد أياً من لحظات متعتها الحسية، وفى فيلم «امرأة جميلة» المأخوذ عن أسطورة «بيجماليون» الشهيرة والتى صنع منها برنارد شو مسرحية «سيدتى الجميلة»، تألقت «جوليا روبرتس» فى دور فتاة الليل والتى تعيش مع أحد مرتاديها لحظات خاصة على المستوى الجنسى والاجتماعى أيضاً.

ونتنقل للأفلام المصرية ونتساءل هنا: هل هناك اختلاف ما بين تناول قضية المرأة - بصرف النظر عما درجت عليه السينما المصرية من اقتباس عن السينما الغربية ونسخ لما تقدمه مما يفقدها كثيراً من المصداقية - هل اختلفت النظرة للمرأة؟ ولنتأمل أفلاماً حديثة ظهرت فى التسعينات مثل «سارق الفرح» أو «قليل من الحب كثير من العنف» أو «يادنيا ياغرامى» وهى أفلام متميزة على صعيد الصناعة السينمائية، وظهرت فيها جميعاً ثلاثية: المرأة والجسد والقهر، ففى «سارق الفرح» عانت البطلة لوعة الرغبة المحمومة لدى من تحب والتى يحول الفقر بينه وبين الحصول عليها مما اضطرها فى النهاية إلى أن تلجأ بجسدها حتى تحصل على المال اللازم الذى يساعد البطل على الزواج منها، وأيضا نجد شخصية «فتاة الليل» «عبلة كامل» المطحونة التى لم تعمل فى تلك المهنة إعجاباً بجمالها وإنما دفعها الفقر إلى ذلك وتظهر فى كثير من الأحيان وهى فى حالة من القهر بعد أن يقضى الرجل مأربه منها ثم يلقيها فى عرض الطريق ممزقة الملابس دون أن يمنحها أجرها.

وفى فيلم «قليل من الحب كثير من العنف» برزت المرأة وقد أحاط بها ثلاثة رجال يتفاعلون معها جنسياً بأشكال مختلفة، الزوج الذى يرغبها ويهجرها فى ذات الوقت، والتابع الذى يرغبها ويقتلها فى النهاية، والمحب الذى يرغبها ويتزوجه خوفاً من السقوط بعدما حوصرت من بنات الليل.

أما فى فيلم «يادنيا ياغرامى» فلم تخرج حكايات الفتيات الثلاث عن ذات الدائرة التى تجمع العناصر الثلاثة المتكررة: الجنس / القهر / الفقر، وفى جميع الأحيان يؤدى الفقر إلى القهر والذى يؤدى بدوره إلى قمع الرغبة وسجنها، ويظهر هذا بقوة فى فيلم من الثمانينيات، وهو فيلم «الطوق والإسورة»

السينما والجنس

١٩٨٦ للراوئى يحيى الطاهر عبدالله، ويتناول الفيلم حكاية لمرأة فى الأساس أو بمعنى أدق حكاية لثلاثة أجيال متتالية من النسوة، حزينة الأم ثم فهيمة البنت ثم فرحانة الحفيدة، وعند كل جيل نتوقف لنصطدم بمشكلة جنسية فى علاقة المرأة بالرجل تحيط بها براثن الفقر والجهل والتقاليد، بما يشكل فى مجمله قهراً تعانيه النساء الثلاث، فحزينة الأم تعيش مع زوجها المريض العاجز وتتوقع أحلامها باخلها لتبثها فى ابنتها «فهيمة» التى سرعان ما تكتشف بعد زواجها أن زوجها عاجز جنسياً، وتكتمل الحلقة مع فرحانة - ابنة سفاح لرجل المعبد - والتى يقتلها ابن أخت زوج أمها بعد أن حملت هى أيضاً سفاحاً، هذا التركيز الدائم المتواصل على ذات الفكرة، أى على قهر الجسد بالأساس مع اختلاطه بقضايا أخرى اجتماعية أو اقتصادية شتى.

ولعلى بعد هذا العرض أطرح بعض النقاط التى قد تكون ملفات نفتحها للتفكير فيها وهى:

أولا: الصورة التى ظهرت بها المرأة فى السينما عبرت عن نظرة قاصرة تختزل المرأة فى جسد/ رغبة، وتختزل مشاكل المرأة بشكل مباشر أو غير مباشر فى الجسد / الجنس، ومن ثم تصبح أكبر المشاكل فى ذلك المنظور - هى ما يتعرض له الجسد من قيود نتيجة للعوامل الأخرى المختلفة.

ثانيا: أن السينما المصرية فى اتباعها لذات المنهج القاصر فى تقديم المرأة لم تقدم جديداً أو إضافة لذلك المنظور التقليدى والمتشدد فى رؤيته للمرأة فى المجتمع المصرى فإذا كان الأخير ينظر للمرأة كجسد ينبغى تقييده وقمعه، فإن السينما وقوفا على ذات الأرض ادعت معالجة مشاكل المرأة خلال تحرير الجسد.

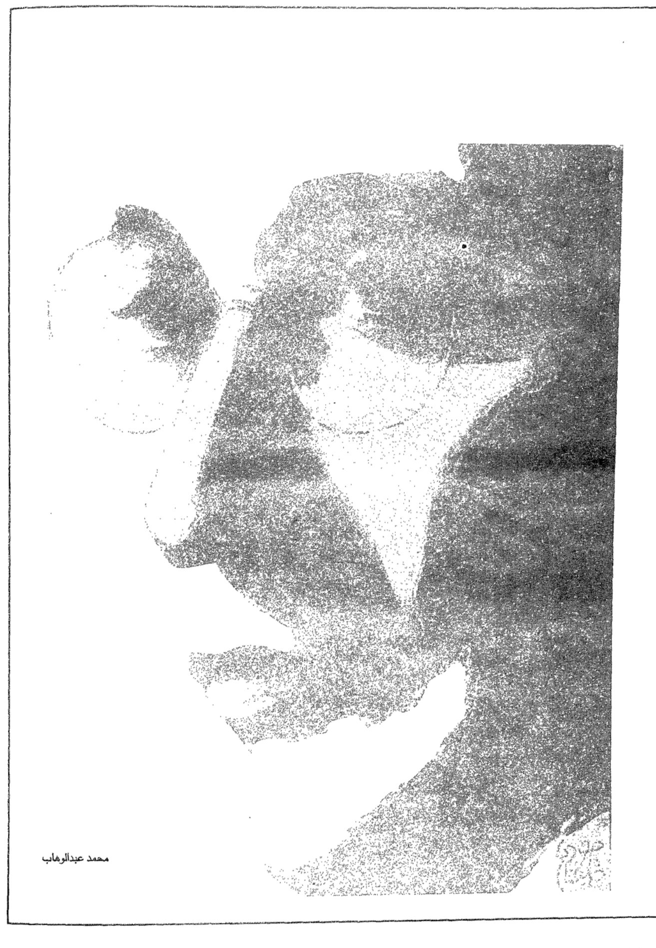
تقييد ⟵ المرأة = الجسد ⟶ تحرير

ثالثا: أكد التركيز على الجسد، أن السينما تكرس الخطاب الذكورى بل وتوجه حديثها للذكر بالأساس دون الأنثى، وقد أظهر الطابع التجارى لسينما المرأة أن الغرض الأساسى لم يكن الدفاع عن الأنثى والتخلص من السلطة الأبوية التى تحول بينها وبين التعبير عن مشاكلها الدقيقة كالمشاكل الجنسية، بل كان الهدف هو إرضاء الرجل الذى يشاهد تلك النوعية من الأفلام.

رابعًا: أنه لايمكن الادعاء بأن تقديم الجسد الأنثوى فى التناول الدرامى يتوافق مع الفكر النسوى الذى يقوم أساساً على التمييز الجنسى وجعل الهوية الجنسية Gender تحل محل التقسيمات الأيديولوجية المعروفة كالطبقية فى التحليل الماركسى على سبيل المثال، واعتبار الجنس هواء Key Constituent فى أى جماعة تاريخية أو تنظيم فكرى، أو ما يسمى بمركزية النوع فى الهيكل الاجتماعى Centrality of gender to social structures، حيث ان التناول الدرامى لايراعى هدم وتفكيك الثقافة الأبوية السائدة والتخلص من النظرة الفرويدية التى تميز جنسياً بين الرجل والمرأة. ■



تحية كاريوكا



محمد عبدالوهاب

ماهى السينما؟

الصيرورة والصورة

وائل غالى

قارن هنرى برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) فى الفصل الرابع «العملية السينماتوغرافية للتفكير والوهم الميكانيكى» من كتابه «التطور الخالق» (١٩٠٧) بين عملية التفكير وبين عملية المصوّر السينمائى، وكتب يقول: «غير أن العقل لما كان مشغولاً، قبل كل شيء، بضرورات العمل فإنه يشبه الحواس فى أنه يقتصر على أن يلتقط - بين حين وحين - من الصيرورة المادية مناظر فورية وثابتة تبعا لذلك»(١).

ولفهم المقارنة التى يعقدها برجسون بين عملية التفكير وبين عملية المصور السينمائى لابد من الإشارة إلى أن المقارنة تقع ضمن الإجابة عن سؤال التطور الخالق والذى من الممكن تفصيله على النحو التالى: ما هو مقياس تصنيف الأنواع؟ كيف يتم التوالد؟ هل الصفات الفطرية قابلة للنقل؟ ما النوع؟ كما أن تصور الحياة يثير مجموعة من الأسئلة الأنطولوجية: هل تتمتع الحياة بصفات خاصة؟ ما أصل الحياة؟ ما المادة؟

هل الحياة فى جوهرها جسدانية أم روحية؟ هل الحياة فى جوهرها ثابتة أم متحولة؟ ما الزمن؟ هل الزمن ميكانيكى أم ديناميكى؟ هل الزمن ضرورى أو عرض؟ هل الزمن متصل أو منفصل؟ هل هناك معنى للحياة؟ هل هناك اتجاه ما يتجه إليه تطور الأنواع؟ كما أن تصور الحياة يثير بعضاً من المشاكل الأخلاقية: ما الذى يصنع من الجسم شخصية؟ هل الانتخاب خاصية الحياة؟ ما الصلة التى تربط الإنسان بالكائنات الحية الأخرى؟ ما هو موقع التربية على خريطة الحياة؟ كما أن تصور الحياة يثير مجموعة من الأسئلة السوسيولوجية: ما مدى قدرة النموذج البيولوجى على تعريف المجتمع البشرى؟ هل الحياة البيولوجية كلها اجتماعية؟

بالطبع ليس موضوعى هو الإجابة عن كل هذه الأسئلة المتشابكة، وإنما هدفى هو وضع مقارنة برجسون بين المفكر والمصور ضمن مشكلة التناقض بين الحياة والفكر. بعبارة أخرى: العملية السينماتوغرافية للتفكير تعارض العملية الديناميكية للحياة، وهذا التعارض حديث لأن اليونانيين كانوا يضمون الفكر إلى بنية الحياة نفسها: فقد كانت الحياة عندهم منقسمة من داخل ذاتها إلى حياة نظرية وأخرى سياسية وثالثة تجارية.

و«مدركات الشعور المباشرة» (١٨٨٩)، سابق على «التطور الخالق» وتؤسسه. وفى المدركات، كان برجسون قد ربط بين الشعور والديمومة ربطاً يسبق كرونولوچيا ومنطقيا أى توضيح لاحق لتصور الديمومة. حقاً كان أحد موضوعات «المدركات» الرئيسية هو بيان الطابع الشعورى للديمومة، وكتب يقول إن الديمومة هى أولا وقبل كل شيء تجربة يعيشها الشعور، وإن الديمومة فى نقائها الأول شعورية، إلا أن الأوليات الطبيعية أو الأفكار المسبقة تمنعنا دوماً من أن نرى هذا النقاء الأول للديمومة، فالأفكار المسبقة إما أن تفصل بين حالات الشعور المختلفة - وهو جوهر العملية السينماتوغرافية - أو تجرد الشعور من شخصيته أو تضعه فى قالب موضوعى أو تضعه فى قالب كمى (تكممه). وهناك أفكار مسبقة أخرى تسدل الستار بين«شعورنا وبيننا»(٢) يصفها برجسون بصفة الأفكار الصناعية، أى الأفكار التى يصنعها مذهب الحتمية النفسية فى علم النفس التقليدى.

المشكلة إذن هى استخلاص الوحدة الكيفية لتعدد حالات الشعور، ونستطيع أن نستخلص هذه الوحدة بطريقتين، إما من طريق الحدس - وهو الطريق الذى يؤثره برجسون - أو من طريق إدراك الديمومة إدراكاً فعالاً، والطريق الثانى يثير الأسئلة أكثر مما يجيب عن سؤال: كيف الشعور بالديمومة المتحولة دائما؟

وإذا كان تصور الديمومة أن الديمومة من مدركات الشعور المباشرة وأنها متعددة وملموسة ونقية، كيف نتخيل عدداً لا هو قابل للعدّ ولا هو قابل للتمثيل المكانى؟

يميز برجسون فى كتاباته، والتمييز غير ممكن خارج المكان، لأننا لا نفصل إلا فى المكان. إذن يميز برجسون بين أمرين هما الحدس والقياس. «إن الظواهر الواقعية، سواء كانت مادة أم عقلاً، قد بدت لنا كما لو كانت صيرورة دائمة، فهى تنشأ أو تنحل، لكنها ليست قط شيئا تم وجوده نهائياً، وذلك هو حدسنا بالروح عندما نزيح الستار الذى يسدل بين شعورنا وبيننا»(٣) وعندما نزيح ستار

للقياس في المكان نجد تعدداً هو تعدد حالات الشعور المتداخلة فيما بينها، أما ستار «القياس في المكان» فهو يضع الحالات الشعورية الواحدة فوق الأخرى في لحظة سانكرونية متزامنة هي لحظة حسابية، وحالات الشعور كما تبدو في المكان تصوغ جمعا وتؤدي إلى مجموع دون التوالي الدياكروني بحيث يتم حساب لحظات الشعور كقفزات فجائية تترك وراءها فراغات وبالتالي تشوه حقيقة الشعور والديمومة معاً لأن الديمومة الخالصة ـ تبعا لما هي عليه في أعماق الشعور الخالص ـ لاتحتمل أن تكون محصلة فواصل وقطعيات وحتى الفارق بين التعدد في الديمومة والتعدد في المكان ليس فارقاً فاصلا أو قاطعاً لأنه لو كان الفارق قاطعا لحذا برجسون حذو العقل أو الحواس أو المصور السينمائي الذي لا يلاحظ من الحياة الداخلية سوى ظواهرها تامة التكوين ولا يشعر بالحياة وهي في سبيل تكوينها إلا شعوراً غامضا[٤].

وعلى هذا النحو يُبرز المصور السينمائي في الديمومة تلك اللحظات التي تهمه والتي التقطها على طول مجرى الديمومة، ولايحتفظ إلا بهذه اللحظات شأنه في ذلك شأن المفكر أو الإنسان العملي (عمل العقل أو عمل الحواس)، وباختصار يعجز المفكر السينمائي أو السينمائي المفكر عن رؤية التطور الحقيقي والصيرورة، لأنه لايلمح من الصيرورة الشعورية سوى حالات ومن الديمومة الداخلية سوى لحظات عابرة.

ولا يعني ذلك أن برجسون لا يفكر تفكيراً نظرياً، وإنما يعني أن فكره النظري حدس أو أقرب إلى الحدس منه إلى أي شيء آخر.

الحياة تطور، لكن المفكر السينمائي يركز على حالة من هذا التطور في منظر ثابت هو «الصورة»، وهي غير موجودة لأنها غير متحركة، ولأن الحقيقة هي الحركة أو التغير المستمر للصورة، «وليست الصورة إلا لحظة تلتقط من انتقال مستمر»[٥].

إذن فالمفكر السينمائي (الحسي/ العقلي) يجمد التيار المستمر للحقيقة على هيئة صور منفصلة، فالشيء الذي يهمه هو الرسم الثابت للحركة بدلا من الحركة ذاتها. إذن فإن العقل ـ تبعاً للعملية السينمائية ـ ينصب على حالة بدلا من أن ينصب على تغير ويلتقط مناظر ثابتة من الوجود غير الثابت.

ويترتب على ذلك أن العقل السينمائي يميل إلى استخدام النعوت والأسماء دون الأفعال، «ولنفرض أن امرأ أراد أن يطرح على الشاشة منظراً متحركاً، كعرض لكتيبة مثلا.. فهناك طريقة أولى للقيام بهذا العمل وهي أن يقطع صورا محددة تمام التحديد تمثل الجنود، وأن يخلع على كل صورة منها حركة المشي وهي حركة تختلف من فرد إلى فرد وإن كانت مشتركة بين الجنس البشري، وأن يطرح هذه الصور كلها على الشاشة، ويجب أن ينفق على هذه العملية الصغيرة مجهوداً هائلا جداً، هذا إلى أن المرء لن يصل إلا إلى نتيجة تافهة، إذ كيف يصور مرونة الحياة وتنوعها ؟ والآن توجد طريقة أخرى وهي أكثر يسراً وفاعلية في الوقت نفسه؛ هي أن تلتقط سلسلة من المناظر الفورية للكتيبة التي تمر، ثم تطرح هذه المناظر على الشاشة، بحيث يحل بعضها مكان بعض بسرعة، وهكذا يفعل المخرج السينمائي، فبالصور الشمسية التي تمثل كل منها الكتيبة في وضع ثابت يكون حركة الكتيبة التي تمر، حقاً لو كنا نوجد وجها لوجه أمام الصور الشمسية وحدها لما رأيناها تتحرك مهما طال بنا الوقت في النظر إليها: فلن نصل مطلقاً إلى خلق الحركة من الشيء غير المتحرك، ولو وضعنا نسخا منه جنبا إلى جنب على نحو غير محدود»[٦]؛ صحيح أن الشريط السينمائي يصل بين الصور الفوتوغرافية المتتابعة في المنظر، فيستعيد كل ممثل في المنظر حركته، وتنحصر العملية في «انتزاع حركة مجردة بسيطة غير شخصية من جميع الحركات الخاصة بجميع الأشكال»[٧] ووضعها في الجهاز ثم تكوين الشخصية الفردية لكل حركة خاصة عن طريق التأليف بين هذه الحركة العامة غير الشخصية وبين المواقف الشخصية؛ تلك هي الحيلة التي يصطنعها المخرج السينمائي»[٨].

وتلك هي الحيلة التي تصنعها المعرفة الفلسفية قبل برجسون والأسلوب الشائع في التفكير والإحساس، وبدلا من أن يوجه انتباهه إلى الصيرورة الداخلية للأشياء وضع المفكر السينمائي أو الفيلسوف التقليدي نفسه خارجها لكي يعيد تأليف صيرورتها، «وهذه هي الطريقة التي يسلكها الإدراك الحسي والإدراك العقلي واللغة على وجه العموم، فسواء أكان الأمر خاصا بالتفكير في الصيرورة أم بالتعبير عنها، بل بإدراكها حسيا، فإننا لا نفعل شيئا سوى أن نسير ما يشبه أن يكون مصورا سينمائيا داخليا.[٩] «إن عملية معرفتنا العادية ذات طبيعة سينمائية»[١٠]، والمقصود بالطبيعة السينمائية هو الطبيعة المتقطعة للحالات المتتابعة التي يمكن أن يتجمد فيها التغير في كل لحظة، ولا يستطيع السينمائي أن يعيد تركيب الحركة مطلقا بهذه الحالات المتتابعة التي يدركها حسيا وخارجيا حيث إنها حالات سكون حقيقي، وبالتالي تصبح الحركة مكونة من فترات سكون. وهو الأمر المحال أو المتناقض في ذاته كما يبين للقارئ وكما وضح للفلسفة منذ نشأتها الأولى.

هكذا كانت حجج زينون الإيلي ضد الحركة، كانت حججاً ضد الحركة أحالت الحركة إلى الثبات، كيف؟

أولا: تسمى الحجة الأولى باسم الحجة الثنائية، لأنها تقوم على القسمة الثنائية، ويشتق لفظ Dichotomia من الفعل اليوناني الأصلي DICHOTOMEIN، ويدل على القطع إلى قسمين، فالمقطعان Dicha و Tomein يدلان على فعل القطع، كما يدل المعنى المنطقي للكلمة على تقسيم التصور إلى قسمين يستنفدان ماصدقيته، أي أن القسمين يستنفدان مجموعة الأفراد المندرجة تحت الكلي (أو الشامل)، وعلى سبيل المثال تقسيم النوع الحيواني إلى فقاري ولا

نقارى. إذن تدل القسمة الثنائية على التقسيم المنطقى للتصور إلى قسمين (غالباً ما يكونان متعارضين) بحيث يستنفدان ماصدقية التصور الأول، أما المعنى الفيزيائى للقسمة الثنائية فهو اعتبار عبارة «الحركة تعبر مسافة متناهية» عبارة متناقضة لأنه من المحال أن تحتوى المسافة المتناهية على مواقع متوالية لامتناهية، ومن هنا معنيان لاستحالة الحركة:

(أ) قبلما يستطيع جسم ما أن يصل إلى أقصى مسافة ما عليه أن يصل سلفاً إلى منتصف المسافة ثم إلى منتصف المنتصف وهكذا إلى ما لانهاية . إذن نستخلص الفكرة أن الحركة لاتستطيع أصلاً أن تبدأ.

(ب) ثانياً، إذا كان فى مقدور الحركة أن تبدأ فهى لن تستطيع أن تنتهى ، وذلك للسبب نفسه وهو أن هناك عدداً لا متناهياً من المواقع التى عليها أن تجتازها.

هذه هى إذن الحجة الأولى.

ثانياً: أما الحجة الثانية التى صاغها زينون الإيلى ضد الحركة فهى الحجة التى تسمى باسم حجة آخيل رمز أسرع العدائين ورمز العداء الأبطأ فى الوقت نفسه. إذن هدف هذه الحجة فيزيائى، لأنها تبرهن على استحالة الحركة.

ويقول أرسطو فى كتابه عن الفيزياء (الكتاب السادس، الفصل التاسع) مقدماً حجة زينون: إذا افترضنا جسماً أبطأ وليس بمقدور جسم آخر أن يلحقه لأن الجسم الذى يتبع عليه دائماً أن يصل إلى النقطة التى كان يحتلها الجسم المتبوع وهو لم يعد فيها حينما يصل الثانى، إذن يظل الجسم الأول متقدماً على الجسم الثانى، وقد أسمى زينون هذه الحجة باسم حجةآخيل لأن آخيل يتمتع بقدمين خفيفتين ويطارد السلحفاة.

فلن يصل آخيل فى السباق إلى السلحفاة. فلنفترض جسماً سريعاً (س) وآخر بطيئاً (ص)، ويتحرك (ص) قبل أن يتحرك (س) وبالتالى يتقدم عليه، ثم يتحرك (س) بدوره فى لحظة ما (ن) فهو فى حاجة إلى (ن) لكى يصل إلى الجسم (ص) لكن (ص) لجتاز مسافة (ف) وتكون المعادلة على النحو التالى:

(ن١، ن٢)؛ (ن) ، (ن١)

(ص) (س) (ص) (س)

والحجة الثانية فى مجملها تعادل الحجة الأولى، والاختلاف الوحيد بينهما هو أن القسمة





هيجل



سارتر

الثنائية ليست بسيطة، فالمسافات (ف) المتجددة دائماً التى يجتازها آخيل على التوالى لم تعد بنسبة ١/٢ وإنما فى كل مرة هناك مسافة جديدة ضمن العلاقة نفسها، ويكون العددان ١ و٢ المجموعة نفسها، لأنهما يستعملان معاً الانقسام إلى غير نهاية فى المكان، وليس هناك أى مكان الزمن، بالرغم من تطبيق زينون لتصور اللامتناهى فى الحجة الثنائية على وجه الخصوص، أما العددان ٣ ، ٤ فيكونان المجموعة الثانية ويغيران الأفق تمام التغيير وذلك على النحو التالى:

(أ) سيتحول الزمن إلى متغير مستقل.

(ب) سيفترض زينون افتراضا واضحا أن الزمن توالٍ لا متناهٍ مكون من لحظات غير قابلة للانقسام فى ذاتها.

(جـ) ليس هناك استعمال مباشر للمكان.

ثالثاً، أما الحجة الثالثة حجة السهم - فتتجه أيضاً إلى البرهان على استحالة الحركة. يقول أرسطو فى كتابه الفيزياء (الكتاب السادس، الفصل التاسع، ٢٣٩ ب) شارحاً زينون وحجته الثالثة: إن السهم الذى فى الهواء متحرك لأنه يتقدم وساكن لأنه يحتل فى كل لحظة نقطة غير قابلة للانقسام على مساره، وهو الأمر المحال أو المتناقض.

تنطلق إذن - تبعا لزينون - من افتراض أن الزمن عبارة عن لحظات تكون كل واحدة منها كلا مستقلا بذاته، وبهذا المعنى فالسهم المنطلق فى الهواء يعبر - بالضرورة - كل اللحظات المتتالية ويغير - بالضرورة أيضاً - موقعه فى أثناء الزمن، أى فى أثناء كل لحظة، ولا يمكن أن تقسم اللحظة، وإلا يقع فى تناقض أن السهم يمر فى لحظة واحدة على موقعين مختلفين، وإذا كانت كل لحظة غير متحركة فالمتحرك لا يغير موقعه، وباختصار تتغير الحركة إلى سكون، وهو ما كان هدف البرهان.

أخيراً، تسمى الحجة الرابعة والأخيرة التى صاغها زينون الإيلى ضد الحركة باسم حجة الإستاد و «حجة ضد الحركة» على وجه الخصوص، وقد ذكرها أرسطو فى كتابه الفيزياء على نحو غامض بسبب إيجازه لها وربما بسبب تشويه ممكن لاحق للنص نفسه (كتاب الفيزياء، الكتاب السادس، الفصل ٩، ٢٣٩ب ٣٣ وما بعدها).

نفرض أن جسيمات ثلاثة تتكون كل منها من ثمانية عناصر، ونفرض أيضا أن أحد هذه الجسيمات يبقى غير متحرك.

(أ)	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
(ب)	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
(ج)	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨

(أ) غير متحرك

(ب) فى طريقه إلى اليسار

(جـ) فى طريقه إلى اليمين:

(ب) // (جـ)

(٨) (١)

(ب) // (جـ)

(ب) // ١/٢ (أ)

(جـ) // ١/٢ (أ).

كل ذلك سفسطة! لأن قياس حركة جسم ما يتم باعتبار نظامين من أنظمة القياس، واحد ثابت، والآخر متحول، لكن من غير المحتمل أن يكون **زينون** قد فكر فى التمييز بين نظامين من القياس، كذلك نص أرسطو فى الفصل التاسع من الكتاب السادس من الفيزياء - وهو أساس معرفتنا بفكر **زينون** - ليس واضحاً تمام الوضوح ويترجم ترجمة غير أمينة تمثيل الزمن الذرى وأساس استدلال **زينون**، إلا أنه يبقى أن **زينون** قد أسس فى ضوء أستاذه ومعلمه **برمنيدس** للاحقيقية الصيرورة ولم ير فى الحركة (المكانية) والتغيير إلا نوعا من أنواع الوهم، ولم يكن ذلك فقط موقف المدرسة الإيلية التى تزعمها **برمنيدس وزينون** وإنما كان إحدى خصائص الفلسفة اليونانية على وجه العموم، فكلمة «إيدوس» (Eidos) اليونانية والتى تعنى لغويا «النوع» تعنى فلسفيا «المنظر الثابت الذى يلتقط من الأشياء غير الثابتة: فهى الكيف الذى هو لحظة من الصيرورة، وهى الصورة (FORME) التى هى لحظة من التطور (١١).

(إذن فإرجاع الصيرورة إلى النوع يعنى إرجاع الصيرورة إلى لحظاتها الرئيسية، وكل لحظة من هذه اللحظات الرئيسية مجردة من قانون الزمن ومقيدة بقانون الأبد، وهذه هى بالضبط العملية السينمائية العقل أو الغريزة السينمائية لتفكيرنا، وهذه بالضبط أيضا العملية الفلسفية اليونانية التى استقرت فى الثابت وارتضت لنفسها أن تضيف السلب والعدم إلى النوع حتى تحصل على التغير، التغير هو اللاوجود الأفلاطونى والمادة الأرسطية، وباختصار التغير هو الصفر الميتافيزيقى الذى به يتحول الثابت، «فمن حيث المبدأ كان ينبغى ألا توجد سوى المعاني الثابتة التى تحتوى بعضها على بعض بطريقة لا تتغير، أما بحسب الواقع فإن المادة تنضم إلى المعانى لتضيف إليها فراغها، ولتكون فى الوقت نفسه سببا فى بدء الصيرورة العامة، فالمادة هى العدم الذى لا يمكن القبض عليه والذى ينزلق بين المعانى فيخلق الاضطراب الذى لا نهاية له: والقلق الأبدى، كشأن الريبة التى تتسلل بين قلبين، فإذا أنت أنزلت المعانى عن عرشها حصلت لهذا السبب نفسه على التموج الأبدى للأشياء، ولا ريب فى أن المعانى أو الصور (Formes) هى كل ما ينطوى عليه العالم العقلى، أى هى الحقيقة كلها، وذلك باعتبار أن المعانى متى اجتمعت عبرت عن التوازن النظرى للوجود، أما العالم الحسى فإنه تأرجح لاحد له حول جانبى هذه النقطة من التوازن»(١٢).

وقد اتخذ برجسون وغيره من فلاسفة القرن العشرين العظام لأنفسهم مكانا وسط الصيرورة باعتبارها حياة الأشياء نفسها والحقيقة نفسها والواقع نفسه، أما الفلاسفة التقليديون اليونانيون وغيرهم فيعزلون «الصور» عزلا ذهنيا ويختزنونها فى الثابت (= النوع = الكلية) وينتقطون المناظر من الصيرورة (= الحقيقة = الواقع= الديمومة)، ويقطعون الخيط الذى كان يربطهم بالزمن الذى هو «صورة متحركة للأبدية» حسب تعبير **أفلاطون**، وهكذا تبدأ فلسفة الثابت من «الصورة وتعتقد أنها الجوهر وأن المتحول تدهور للثابت.

ويعترف **برجسون** نفسه بأن اللحظة التى يُطهر فيها الوعى نفسه من التجميد المكانى ورموزه لأجل أن يعيد الدخول إلى الديمومة الخالصة نادرة تمام الندرة، وأغلب الوقت لايدرك خطابنا الديمومة الخالصة، لأن الخطاب يحول الديمومة الخالصة إلى مجال رياضى - هندسى حيث تتجاوز وتنتظم وقائع الشعور، ومن هنا ضرورة بذل الجهد، ومن هنا أيضا يدعو **برجسون** كلا منا إلى العزلة وممارسة التجريد حتى يجد كل منا نفسه عند نفسه، أى حتى يصبح كل منا حراً. ومن هنا، أخيرا يقول **برجسون** بمطلب إشكالى ولا يستعرض أمراً واقعا وإن لم يكن هذا المطلب فكريا بحتا، لأن التفكير يحيل حالات الشعور إلى نقط قابلة للعد فى المكان، ومثلما كتب بعد ذلك **موريس ميرلو بونتى وجان بول سارتر** كتب **هنرى برجسون** قبلهما وقبل غيرهم يقول بأن الديمومة الخالصة لا يمكن إدراكها إلا بالشعور قبل الفكرى وقبل العملى وقبل السينمائى. ■

هوامش:

(١) هنرى برجسون، التطور الخالق، ترجمة د. محمد محمود قاسم، مراجعة د. نجيب بلدى، سلسلة نصوص فلسفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٢٤٤.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٤٤ - ٢٤٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٦٨.

(٦) المرجع السابق، ص ٢٧٠.

(٧) المرجع السابق، ص ٢٧١.

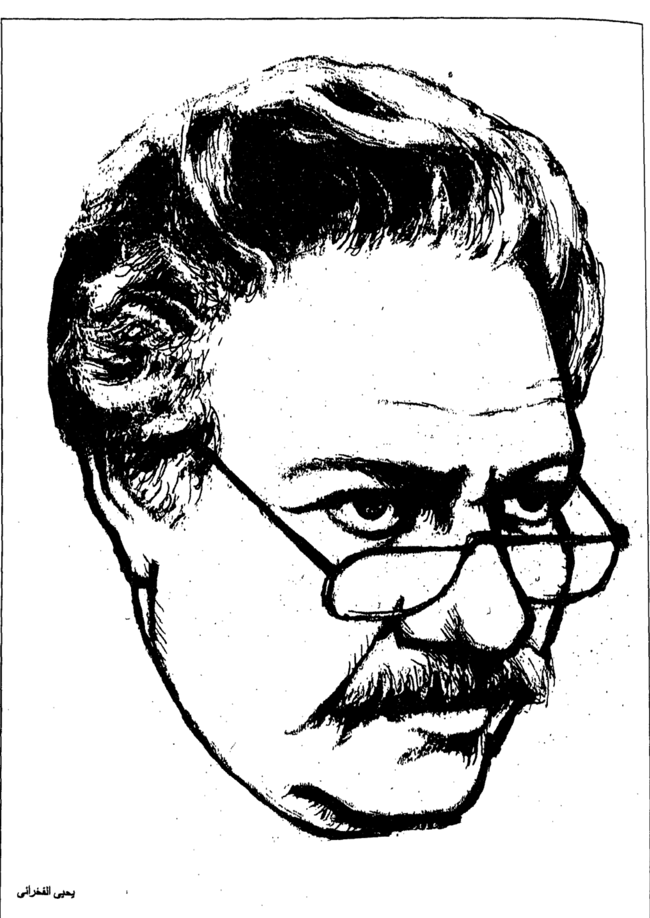
(٨) المرجع السابق.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) المرجع السابق.

(١١) المرجع السابق، ص ٢٧٨.

(١٢) المرجع السابق، ص ٢٨٠.


يحيى الفخرانى



نور الشريف



الرواية على الشاشة الفضية بين الإدماج والاختصار

عبد الرحمن أبو عوف

فلأن الرواية كشكل أدبى مرن وبانورامى تستوعب ماقبلها من فنون وأشكال أدبية، فهى أيضا قادرة فى آليات السرد المعاصر أن تستوعب مابعدها من فنون، فهى كما تستوعب الشعر والدراما والتاريخ والنحت والتصوير والموسيقى فهى تستوعب أيضا السينما كفن بصرىّ له لغته ومفرداته التشكيلية الجمالية القائمة على الصورة والإيقاع، والمشاهد، واللقطات، والسيناريو والمونتاج.

فالروائى فى بنائه لعالمه الحافل بالأحداث والشخصيات والرؤى، يستعير ويستخدم ويوظف آليات لغة العرض السينمائى من تقطيع، وفن التواقت وزمن الحضور وسيناريو ومونتاج ووصف ورسم للشخصيات والأنماط الروائية، ويستخدم الحوار والشاعرية والإيقاع الدرامى.

لذلك فثمة علاقة جدلية وعضوية بين النص الروائى وفن السينما لعل أبرزها ضرورة قيام الفيلم السينمائى بتوصيل موضوع أية رؤية ودلالة ووجهة نظر لقضايا الحياة الجزئية والكلية وتأمل عميق فلسفى رحب لماهية الوجود.. وجود الإنسان والمصير.

فى إطار هذا المنظور، نحاول أن نلقى نظرة إجمالية على علاقة السينما المصرية بالرواية المصرية.. وهى علاقة قديمة بدأت بمحاولة المخرج «محمد كريم» تقديم أول رواية فنية مصرية وعربية وهى «زينب» للدكتور «محمد حسنين هيكل» قدمها مرتين: مرة كفيلم صامت، ومرة أخيرة كفيلم ناطق ووضع بذلك دستوراً لعلاقة السينما عندنا بالرواية الأدبية عند أبرز أعلامها حتى الأجيال الجديدة.

وسوف نجد فى معالجة «محمد كريم» للنص الروائى «زينب» كل القصور والتسكع الفكرى والفنى والتسطيح والتشويه وحذف الأحداث الرئيسية وإلغاء الشخصيات المحورية وظل يتكرر هذا الداء بأشكال مختلفة فى مراحل تالية وفى محاولات المخرجين المصريين الذين تابعوا محاولة «محمد كريم» الأولى باستثناء أعمال نادرة تعد على أصابع اليد، نجحت فيها السينما المصرية فى تقديم تصورات روائية بقدرات وتقنيات فنية جمالية ناضجة وباقتراب ومحافظة على روح ودلالة وقصد النص الأدبى وإعادة خلقه بلغة الصورة والحركة والمنجز المرئى (الصورة ـ الفكرة).

لقد قدم «محمد كريم» نص رواية «زينب» من وجهة رومانسية خالصة فى الإسهاب فى الوصف، وصف المناظر وتقاليد حياة الريف.. وركز اهتمامه على مأساة حب وموت «زينب» فى أداء وأسلوب ميلودرامى فاجع.. فى حين، تجنب تقديم أخطر شخصيات الرواية.. شخصية «حامد» وهو بطل إشكالى لأول مرة يقدم فى الرواية المصرية.. حامد الذى يحمل تجربة وأزمة «هيكل» نفسه ومستوى وعيه المفارق لحياة عشيرته والذى يجسد أبطال مراحل الانتقال والقلق فى مجتمعاتهم.. لذلك نخرج من الرواية دون أن نشعر بتغير فى الانفعال العقلى.. فالمخرج اكتفى بالسطح دون التغلغل للأعماق، إنه لم يدرك حقيقة قصد «هيكل» المدافع عن حرية المرأة وحقها فى الحب والاختيار لشريك حياتها.. والمتأثر بذلك الدفاع المجيد الذى قدمه «قاسم أمين» فى كتابه «المرأة الجديدة».. كل ذلك يضيع ويشحب فى فيلم «زينب» مما يدل على عدم ارتفاع مستوى المخرج لاستنطاق دلالات ورؤى النص الأدبى.

وبرغم أن فن السينما المصرى يعتبر أكثر فنون السينما فى العالم محاولة للاقتراب من النصوص الروائية فى أدبه القومى.. إلا أن المحصلة الفكرية والفنية لما حاولته السينما المصرية من تحويل للروايات الأدبية لأعلام ورموز أدبنا محصلة «مخيبة» للآمال.. تثير إشكاليات عديدة عن مدى ثقافة المخرج الأدبية، كذلك المعد وكاتب السيناريو والحوار وقدراته على إحكام وإتقان حرفيات بناء الفيلم وعناصره التشكيلية من إضاءة وصوت وتصوير وديكور وموسيقى تعبيرية عن استنطاق النص الأدبى.. غير أننا لايمكن أن نغفل وننسى جهود عدد قليل من كبار مخرجينا من المحاولة المحكمة الفنية فى

السعى لتحويل رواية أدبية إلى فيلم سينمائى له تفرده وتميزه كما سوف نشير إلى ذلك فيما بعد، وكذلك لايمكن إلا أن نشير للجهود الطليعية المتقنة لمخرجى جيل الستينيات الذين نجحوا فى تقديم نصوص روائية لكتّاب جيلهم بمهارات فنية وجمالية أكدت أصالتهم وقدراتهم على إدراك مداخل التداول السينمائى ولغته المستقلة المعتمدة على الصورة والإيقاع، والحركة والمونتاج إلخ، إدراكهم لجوهر ودلالة وقصد النص الروائى.. ولعل حساسية الكتابة الروائية الجديدة وتعبيراتها بأساليب السرد الحداثى والأسلوبى التعبيرى عند روائيى جيل الستينيات وحضور وخطورة القضايا الحياتية الحساسة ذات البعد السياسى والفكرى التى قدمها هذا الجيل الروائى الجديد، قد ساعدتهم على إحكام بنائهم السينمائى.. فقدموا سينما جديدة مثقفة وذات مغزى أدبىّ.

وإذا راجعنا الأفلام التى اعتمدت على نصوص روائية مصرية لوجدنا كماً وفيراً.. فمعظم روايات **«طه حسين»**، و **«توفيق الحكيم»**، و**«نجيب محفوظ»**، و**«عبدالرحمن الشرقاوى»**، و **«إحسان عبدالقدوس»** و**«يوسف إدريس»**، و **«فتحى غانم»**، و**«يحيى حقى»**، و **«عبدالحليم عبدالله»** إلخ، تحولت إلى أفلام سينمائية تتفاوت فى القيمة وتثير إشكالية مدى جدلية العلاقة بين السينما والرواية الأدبية، وإلى أى مدى حققت هذه الأفلام وجوداً فكرياً وفنياً موازياً لقيمة الروايات الأدبية، ونطرح أخيراً سؤالا أساسياً: هل وصلت مقاصد ورؤى الكاتب الروائى عبر شريط السينما إلى أوسع الجماهير أم أن رؤية المخرج وكاتب السيناريو وتدخلاتها فى عناصر بناء الرواية هى التى وصلت فأصبحنا أمام شىء آخر بعيد عن الرواية الأدبية؟

وقبل أن نحاول تقييم الأفلام المصرية التى اعتمدت على نصوص روائية، نحاول أن نقترب من أسبقية تجربة السينما العالمية فى معالجة النصوص الروائية الشهيرة... وسوف نجد مسافة شاسعة فى درجة التداول والاستعداد وتقنيات الإحكام الفنى والقدرة

السينما والرواية

على الاقتراب من روح النصوص الروائية وإعادة خلقها بلغة الصورة والصوت والحركة وإمكانات لغة السينما فى تجسيد بلاغة ومجاز النص الأدبى، وتقديم شخصياته وأحداثه وأجوائه وخلفيته الفكرية فى تكثيف واقتصاد وشاعرية وحرية التنقل فى أبعاد الواقع الخارجى وعملية استبطان شعور وأعماق نفسية الإنسان.

وأهم ما يميز السينما العالمية فى تناولها للنصوص الروائية، أننا نجد المخرج يقوم بدراسة موسعة قائمة على رؤيته الجمالية لعالم الكاتب وموقفه من الحياة والفن، ويحاول أن يعيد قراءة النص الروائى بمنظور السينما الشامل لوحدة الفنون، والمعتمد على المنظور والتداول والتجسيد البصرى كسلسلة متتابعة ومتوالية من المشاهد المجمعة للقطات...

إن السينما العالمية سينما مثقفة بمعنى أنها تقوم على مذاهب وتيارات فلسفية جمالية وتطوير للأساليب والمنجزات التعبيرية الحداثية، إنها تحفل بمدارس الواقعية والرومانسية والكلاسيكية والتعبيرية والسيريالية والتجريدية، لذلك فهى قريبة من مذاهب الأدب التى تنساب الرواية الأدبية فى سياقها، فالأمر ليس مجرد ترجمة سينمائية للنص الروائى بل هو خلق إبداعى جماعى يتناغم فيه الديكور والتصوير والتشكيل والموسيقى والإضاءة والتمثيل فى توزيع هارمونى يجسد فى النهاية بلاغة ودلالة النص الروائى.

وقد قرأنا عن محاولات مخرجى روايات **«تولستوى»**، **«وبلزاك»**، و **«فيكتور هوجو»**، و**«دستويفسكى»**، و**«شكسبير»** و**«هيمنجواى»**، و **«شتاينبك»**.. إلخ، كيف كان لهم رؤية أدبية جمالية خلف منظورهم السينمائى لتفسير هذه الأعمال.. إن مخرج **هاملت** و **«الملك لير»** فى السينما الروسية قد قام بتأليف كتاب كامل عن مفهومه الذاتى **«للتراجيدية الشكسبيرية»**، وكيف حاول أن يصيغها بتعبير سينمائى معاصر، فكان إبداعه لفيلم **«هاملت»**، و **«الملك لير»** خلقا جماليا أدبياً باهراً ومؤثراً جعل **«شكسبير»** يخاطب عصرنا وأزماته ومشكلاته وهمومه الروحية والثقافية، فى ضوء هذا الفهم لتناول السينما العالمية للرواية الأدبية، نحاول أن نلقى الضوء على قيمة أفلامنا المصرية التى اعتمدت على نصوص روائية سنجد منذ البداية وفى مستوى الانطباع العام تفاوت حظوظ كتابنا الروائيين فى تحويل أعمالهم إلى أفلام سينمائية.

فبالنسبة **«لطه حسين»** خاصة روايته **«دعاء الكروان»**، توافر على إعدادها وإبداع السيناريو السينمائى لها كاتب قصة متمكن هو **«يوسف جوهر»**، فاستطاع أن يحكم ويوجه مخرجها فجاء الفيلم عملا فنياً متميزاً خاصة فى عنصره الأدائى التمثيلى ووجود كوكبة من ألمع ممثلاتنا وأبرزهن: **«فاتن حمامة»**، و **«أمينة رزق»**، فقاموا بتجسيد الرواية فى مواقف ومشاهد وقدرة على التعبير أوصلت مفهوم النص إلى الجماهير الواسعة ونقلت لهم شحنة التعبير والرؤية التى استهدفها المؤلف من روايته المتقنة الواعية الدلالة والتى تتجاوز الفهم السطحى للشرف فى الصعيد وتناقش أبعاد طموح الوعى الثقافى وتغييره لمستوى عقلية ووجدان الشخصية الرئيسية فى الرواية **«آمنة»**. .

أما **«نجيب محفوظ»**، فقد كان أسوأ الكتّاب حظاً عندما حولت السينما المصرية رواياته؛ هذه الروايات المتقنة فنياً الواقعية الرحبة الإنسانية والتى تصور أعماق تحولات المجتمع المصرى وتتغلغل فى أغوار الشخصيات المصرية والبيئات الشعبية ـ هذه

الملاحم الإنسانية المثقلة بالفكر والجمال، نالها التشويه والتسطح على أيدى بعض المخرجين التجاريين الذين وقفوا عند سطحها الخارجي واهتموا بجزئيات من هذا العالم الروائى الشاسع، إن مخرج الفواجع والعوالم - «حسن الإمام» - قام بالنصيب الأكبر من تشويه صورة «نجيب محفوظ» الأدبية فنجده فى «زقاق المدق» و«الثلاثية» لم يهتم إلا بعالم العوالم والغانيات والراقصات وترك البعد الملحمى والتاريخى والنقدى لمسيرة الحياة المصرية السياسية والاجتماعية والثقافية وأسند الأدوار الرئيسية لبعض الممثلين الذين كانوا يستهترون بالأداء ويغالون فى التعبير المتورم الميلودرامى.. ولم يكلفوا أنفسهم بقراءة النص ودراسة أبعاد الشخصية.

ورغم ذلك، فقد تم إنقاذ بعض الروايات «لنجيب محفوظ» وهى قليلة وقدمت بإتقان جمالى وبلغة السينما وحافظت على روح النص الأدبى عند بعض المخرجين لعل أبرزهم «صلاح أبو سيف» فى «بداية ونهاية» و«القاهرة الجديدة» بعنوان «القاهرة ٣٠» و«كمال الشيخ» فى «ميرامار» و«اللص والكلاب».

ويحدث هذا العبث السينمائى بروايات أكبر كتاب العرب «نجيب محفوظ» وهو أكثر الكتاب قرباً لفن السينما لما فى رواياته من إمكانات فكرية وفنية وأهمية عن دلالة وكلية الحياة المصرية والإنسانية بل لأن «نجيب محفوظ» نفسه قد ساهم فى تطور فن السينما المصرية لما قدمه من سيناريوهات ناضجة ومحكمة فنياً ومؤثرة جماهيرياً عندما تعاون مع «صلاح أبو سيف» فى أفلام «ريا وسكينة»، و«الوحش»، و«فتوات الحسينية»، و«لك يوم ياظالم».. إلخ، هذا الكاتب للسيناريو المبدع تشوه رواياته وتقدم بشكل سطحى وتجارى استهلاكى، ولكن يجب أن نسجل هنا موقف «نجيب محفوظ» المجامل والمتساهل فى حقوقه الأدبية وعدم إدانته هذه السلسلة الرديئة من الأفلام التى قدمت رواياته وعدم تشدده فى إملاء شروطه على كتاب السيناريو والمخرجين الذين أساءوا


عبد الرحمن الشرقاوى


توفيق الحكيم

إلى قيمة إبداعه الأدبى ويكفى أن نشير لما حدث «للحرافيش».

وبخلاف نجيب محفوظ، فقد لاقت روايات إحسان عبدالقدوس فى تحولها إلى السينما توفيقاً وإقبالا جماهيرياً، وتفسير ذلك أنها روايات بسيطة البناء تعالج مشكلات مثيرة عن قضايا الحب والخيانة والحب الرومانسى وأسرار الحياة السياسية وخبايا الطبقة الأرستقراطية ونجوم نوادى الزمالك والأهلى والجزيرة، ولا تخلو من بطولة المرأة وعلاقتها المعقدة بالرجل والجنس وهى مكتوبة بمنهج الحبكة التقليدى والإثارة مما جعلها مسايرة لعقليات المخرجين التجاريين المغرمين بنجوم الشباك، ولعل إحسان عبدالقدوس فى أسلوبه الروائى كان يكتب وعينه على السينما فى الاعتناء بالحوار، وتعدد الأجواء والإسهاب فى الوصف بخلاف نجيب محفوظ الذى يقدم دراما الحياة المصرية الإنسانية ببعد فلسفى ليشمل كليتها السياسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية، كذلك كان حظ «يوسف السباعى» ورواياته الرومانسية المغرقة فى البساطة والمحاكية لمألوف الحياة، موفقاً فى السينما المصرية.

غير أننا نظلم السينما المصرية ومخرجيها المميزين لو لم نشر إلى أفلام جيدة ولها عمقها وجمالياتها التعبيرية التى بلغت الذروة فى استخدام تقنيات السينما ولغة الصوت والصورة، ولعل فيلم «الأرض» ليوسف شاهين عن رواية «عبد الرحمن الشرقاوى» أبلغ مثال على ذلك، كذلك فيلم «البوسطجى» لـ «كمال حسين» عن رواية «يحيى حقى» وسيناريو «صبرى موسى» وفيلم «المستحيل» رواية «لمصطفى محمود» «لخليل شوقى» وهذا الفيلم بالذات يقدم أسلوباً جمالياً فذا فى التصوير الأبيض والأسود واستخدام الظلال وسيموفنياً الألوان قام به مدير التصوير الموهوب الفنان «عبدالعزيز فهمى» الذى يعتبر مؤسس علوم البلاغة فى فنون التصوير السينمائى، ويكفى أنه هو الذى قام بتصوير رائعة مفكر السينما المصرية «شادى عبد السلام» فى فيلمه الممتاز العلامة «المومياء».

ورغم ملاحظاتنا السلبية عن تجربة السينما المصرية في نقل النصوص الروائية، فثمة أمل تجسد في السنوات الأخيرة حققه بدرجات متفاوتة وطموحة مخرجو الطليعة من جيل الستينيات وأبرزهم «عاطف الطيب»، و«خيرى بشارة»، و«داوود عبدالسيد».. فالثلاثة مخرجون مثقفون وعلى دراية بفنية لغة السينما ولديهم بعد فكرى ورؤية عميقة للغة الكاميرا وفهم دقيق مستوعب لروح ودلالة النص الروائى وهم لايكتفون بالترجمة والنقل عن الرواية الأدبية بل يقومون بعملية خلق وإعادة قراءة وتفسير للنص الأدبى وقد تحقق ذلك بامتياز فى نقل رواية «الطوق والإسورة» «ليحيى الطاهر» عند المخرج «خيرى بشارة» و«مالك الحزين» «لإبراهيم أصلان» حيث قدمها للسينما المخرج البارز «داوود عبدالسيد» بعنوان «الكيت كات» فقدم عملا سينمائياً له أصالته وعذوبته وفنيته وجدارته على التفوق فى المهرجانات الدولية، كذلك لاننسى تحفته، فيلم «سارق الفرح» عن

السينما والرواية



فاتن حمامة

قصة قصيرة بالعنوان نفسه «لخيرى شلبى».
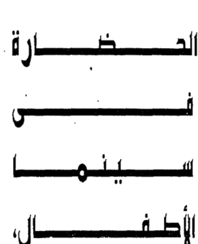
وثمة موضوع آخر جدير بالمناقشة هو التيار الذى ظهر فى الستينيات فى فرنسا وانتقل إلى العالم عن سينما المؤلف والكاميرا - قلم وهو الذى قاده نقاد كراسات السينما فى باريس «جودار وليلوش» و«استروك» و«شادى عبد السلام».. إلخ، فقد أعلنوا عن وفاة الرواية الأدبية وأن سينما المؤلف هى بديل الرواية.. وغذى هذا التيار مدرسة الموجة الجديدة فى الرواية فى فرنسا والمعروفة علمياً بالرواية الشيئية، وأبرز روادها «آلان «روب جرييه» و«نتالى ساروت» و«بوتور» وقد قام «روب جرييه» بإخراج عدة أفلام فى هذا الاتجاه، غير أن هذه الموجة قد انحسرت.. وظلت الرواية الأدبية مزدهرة فى أوروبا.. وظلت قادرة على استيعاب فنون السينما.. ذلك أن الرواية هى ملحمة العصر، وهى القادرة دائما على القبض على نغمة العصر وتقديم تفسير ومعنى للمصير الإنسانى فى عالم يتغير ويتحول. ■



الريحانى


شارلى شابلن





فريال كامل

فى الوطن العربى مهد الديانات السماوية ومنبع الحضارات، على ضفاف أنهاره استقر الإنسان الأول واكتشف الزراعة، فانتقلت الإنسانية من البدائية إلى التحضر، ويحدثنا التاريخ بأن الإنسان عندما يأمن قوته؛ يبحث عن القوى التى أحيته ورزقته، وهكذا ازدهرت الحضارات القديمة فى رحاب العقائد الدينية.

ومنذ فجر الحضارة تولت الأسرة عملية التنشئة الاجتماعية لصغارها بدءاً بتلقينهم أسماءهم ونسبهم وغرس عاطفة الاعتزاز بأصولهم وهنا احتلت الحضارات دورا تأسيسيا فى تأصيل الهوية القومية لأطفالنا، وصارت قاسما مشتركا فى البرامج التثقيفية الموجهة لهم، وقد قامت السينما بدور ملحوظ فى هذا المجال نظراً لثراء خصائصها التصويرية وعمق تأثيرها، وستتعرض هذه الدراسة القصيرة لأربعة أفلام تسجيلية اهتمت بتقديم الحضارة العربية والفرعونية للأطفال

أولا: ألف عام بين أيديهم

قام المركز القومى للأفلام التسجيلية فى عام ١٩٧٥ بإنتاج أول فيلم تسجيلى مصرى بالألوان موجه للأطفال بعنوان «ألف عام بين أيديهم» (١١ق) إخراج كاتبة هذه السطور التى انتقت موضوعه من الحضارة العربية الإسلامية العريقة. وقد حاولت مخرجة الفيلم طرح سؤال: هل يختلف تقديم الحضارة لجمهور الكبار عنه للصغار؟ وانطلقت تجوب الحارات فى القاهرة الإسلامية، تتأمل المساجد، البيوت، الأسبلة، الوكالات والخانقاوات. أصبحت زائرا مقيما لمتحف الفن الإسلامى فى باب الخلق، لعلها تعثر على الإجابة.. قادتها قدماها إلى بوابة خشبية قديمة، يتسرب من بين شقوقها زقزقة أطفال مختلطة بنقر الأدوات، كان المكان هو بيت السنارى بعطفة يونج بحى السيدة زينب العريق، حيث يقع مركز لتدريب الصغار على الحرف التقليدية وفق أصولها العربية، بالإضافة إلى مركز آخر بوكالة الغورى فى رحاب الجامع الأزهر الشريف، كان إحساسها هو دليلها للفكرة المحورية وأسلوب معالجتها فى الفيلم خلال توليف لمشاهد الأطفال وهم يتدربون على الخرط والحفر على النحاس والتطعيم وفن الخيامية والزجاج المعشق، وبين مشاهد تنطق بروعة المعمار كما فى جامع **أحمد بن طولون**، وبدع النقش وأشغال التطعيم فى محراب جامع قايتباى وتناسق الفسيفساء مع آيات مذهبة من القرآن الكريم تطوف بجامع قلاوون، هذا غير إبهار قاعة الفسقية فى بيت الكريدلية بتكامل فنون النقش وأشغال النحاس والرخام والخرط فى إبداع فريد.

وماذا عن ألف العام؟ أجابت المخرجة: «إن ألف عام هى تاريخ مدينة القاهرة حين مولد الفيلم»، وقد فرغ شريط الصوت من أى تعليق إلا جملا موسيقية شرقية أصيلة توحى بالإشعاع الروحى والجمالى لحضارة نحيا فى رحابها.

وفى أوائل الثمانينيات فاز الأطفال المصريون باهتمام عاشق الحضارة المصرية القديمة، الفنان «**شادى عبد السلام**»، فأخرج لهم ثلاثة أفلام قصيرة من إنتاج هيئة الآثار لإثارة تشوقهم للتعرف على أقدم حضارة فى التاريخ وأكثرها أصالة.

ثانيا: فيلم «الأهرامات وما قبله»

يستعير الفنان «**شادى عبدالسلام**» إنتاج هيئة الآثار ١٩٨٤ فى «الأهرامات وما قبله» (٣٧ق) شكل المحاورات عن الفيلسوف اليونانى **أفلاطون**.

يبدأ الفيلم بالطفل «صلاح» فى لقطة حميمية متوسطة فى مواجهة جمهور المشاهدين ليقدم لهم شخصيات الفيلم، عمه «محمود» الباحث فى الحضارة القديمة، الأسطى «حسين» وطفله، فيكسر المخرج بذلك حاجز الشاشة ويدعو جمهوره لمشاركته عالمه، وعلى مدار الفيلم تدور محاورة بين صلاح وعمه وبهذا يمنح شادى الأولوية لشريط الصوت الذى ينوء بالمعلومات عن موضوع الفيلم مما يجبر الصورة على التمهل تقديرا للمعلومة.

ومن أهم ماتضمنته محاورات العم محمود مع الصغير صلاح، أن اكتشاف الزراعة على ضفاف النيل نقل الإنسانية من البدائية إلى الحضارة، وأن الفلاحين هم بناة الأهرامات حين يفيض النهر كل عام ويغطى الأراضى الزراعية، وأن نقطة بدء التاريخ

هى وحدة أقاليم مصر سنة ٣٠٠٠ق.م ، وهنا يلفت نظر الأطفال إلى علاقة مهمة تربط بين الوحدة وتقدم الحضارة وازدهار العمارة، الفنون، الحرف وأيضا التجارة.. ويشير الفيلم إلى أهمية اختراع الكتابة كونها ثانى عنصر من عناصر الحضارة المصرية القديمة بعد اكتشاف الزراعة.

وخلال الفيلم تنتقل الكاميرا بين موقعين أولهما داخل المتحف المصرى لتقدم لنا تماثيل الملوك العظام بناة الأهرامات ونماذج من الآثار تنطق بحضارة تلك الفترة الزاهرة من التاريخ بما لها من دقة ورفاهة وإبداع، أما الموقع الثانى فهو خارجى ناحية ميت رهينة، حيث كانت منف أول عاصمة فى التاريخ، والموقع الأخير تعمل به بعثة للتنقيب عن الآثار.

وكم يكتسب العمل تشويقا لجمهور الصغار عندما يربت العمال على الأثر فى حنو كما تربت الأم على رضيعها، يرفعون أطنان الرديم بفرشاة صغيرة ويتخللونه بحثا عن جزئيات أثر أو حبات خرز تكون دليلا لحضارة عريقة.

وتتشكل مشاهد فيلم «الأهرامات وماقبله» فى كيان درامى مرن، يثريه عنصر التشويق عندما يضل الصغير- ابن الأسطى حسين- طريقه فى متاهة هرم سقارة المدرج- وترافق الكاميرا الأسطى حسين فى أثناء بحثه عن صغيره ليستعرض جداريات هرم سنفرو أول معمار فى التاريخ، ويتخير المخرج الفنان مشهدا موحيا ينهى به أحداث فيلمه حيث يبدى الصغير مهارة فى بناء هرم من المكعبات مشيراً إلى أن المصرى معمارى بالفطرة.

ثالثا: «عن رمسيس الثانى»
إنتاج هيئة الآثار ١٩٨٥

وعلى غرار الفيلم السابق ينتهج الفنان نهج المحاورات حيث يراها أكثر ملاءمة لموضوع الفيلم وجمهور الأطفال، كما يفرضها فيض المعلومات عن الملك ومدة حكمه وترتيبه بين الملوك غير إنجازاته الحربية والحضارية.

وفى فيلم عن«رمسيس الثانى» (٤٥ق) - أحد أعظم ملوك مصر فى العصر القديم - يتخير المخرج بداية مشوقة وموحية كعادته فى مجموعة أفلامه الموجهة للأطفال، حين يوقظ «صلاح» عمه محمود مبكراً ليفى بوعده له بمشاهدة رمسيس، وبهذه البداية يهيئ الفنان شادى جمهوره لحدث درامى مهم فى المشاهد التالية، حيث يتم نقل تمثال الملك رمسيس الضخم بواسطة رجال أتوا خصيصا من أعماق الصعيد لإنجاز العمل بأسلوب تناقلوه أباً عن جد.

ولايغيب عن ذهن المخرج وهو يوجه فيلمه لجمهور الأطفال أن يوضح مواقع المدن والآثار على خريطة مصر، ولايفوته أن ينوه إلى آداب زيارة المتحف خلال موقف بين العم «محمود» والأسطى «حسين»، عندما يتوهم الأول أن الأسطى «حسين» يدخن سيجارة داخل المتحف مما يغضب الأسطى حسين الذى يمتلك وعياً متحفيًا وحسًا حضارياً.

ويتعامل الفنان شادى مع موضوعه - كعادته - من منظور رؤية شاملة عندما يعرض إنجازات الملك رمسيس باعتبارها خيطاً فى نسيج حضارى متكامل ومتواصل عبر الأجيال، ولذلك فهو يهتم بتأصيل اسم الملك العظيم ووصله بأبيه وأجداده العظام.

وينتقل العم «محمود» و«صلاح» إلى أبيدوس فى جنوب الوادى للقاء تمثال الجميلة «ميريت آمون» ابنة الملك رمسيس الثانى وزيارة معبد أبيه الملك سيتى الأول ثم يطيران إلى أبو سمبل - ٢٨٠ ك.م. جنوب أسوان - لزيارة معبد الملك ذاته الذى يستقبلنا بتماثيله الأربعة العملاقة على واجهته، وتحتضن الكاميرا معبد زوجته الأثيرة جميلة الجميلات «نفرتارى» الملاصق لمعبد الملك، ويصل الفيلم إلى ذروته فى عرضه لانتصارات الملك فى معركة قادش الكبرى التى تشغل جداريات المعبد الداخلية من المدخل إلى قدس الأقداس.

ويتبع إبداع «شادى» من تناوله المتفرد للموضوع ورؤيته الشاملة ونظرته الموحية حينما ينهى الفيلم بالإيحاء بأن الإنسان المصرى واحد فى كل زمان وفى كل مكان، عندما يلحظ «صلاح» الشبه بين ثلاث شخصيات فى الفيلم: كابتن الطائرة التى تقلهم فى رحلة العودة، والأسطى «حسين»، و«عبد الرحيم» حارس الآثار.

ويعتبر «فيلم كرسى الملك توت» خاتمة أفلام الفنان «شادى» الموجهة للأطفال درة فنية أودعها كل عشقه للجذور وحنوه على البراعم.

رابعا: «كرسى الملك توت»
إنتاج هيئة الآثار ١٩٨٣

إنه كرسى ذو خصوصية، كرسى لـ «شادى عبد السلام».. اكتسب خصوصيته من تركيبة ذات أبعاد حيث يمتد المكان فى الزمان خلال عين فنان. هكذا يأتى كرسى شادى مختلفا حتى عن تحفة توت عنخ آمون القابعة داخل خزانة زجاجية فى المتحف المصرى، ويصور الفيلم الناس العاديين وهم يؤدون أدوارهم الطبيعية فى الحياة ولذا هو فيلم تسجيلى، ومع ذلك هو فيلم مختلف، وهو فى الوقت نفسه يصور قصة درامية تمثلها شخصيات، تسير حركتها وتملى عليها حوارها عين واعية خلف الكاميرا، وعلى هذا فهو فيلم روائى ولكنه أيضا مختلف.

وفيلم «الكرسى» (٤٥ق) موجه لجمهور الأطفال وهو أيضا جمهور مختلف، وقد على «شادى» بإثارة تشوقهم للحضارة المصرية القديمة أو أن ينقل لهم عدوى عشقه لهذه الحضارة العريقة.

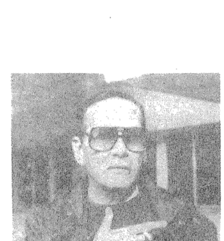
ويتحدى «شادى» العرض الموسوعى الذى يفرضه ثراء المتحف، فيلتقى قطعة واحدة فقط من بين آلاف القطع يضعها فى عين المتفرج، فى قلبه لمدة ٤٥ق، يطوف حولها، يتقرب إليها، ينصت لها ويحس أحاسيسها.

هو مختلف عندما التقط موضوعه وهو أيضا مختلف عندما يتحين لحظة أن يستأذن فيها للدخول؛ لحظة يخرج فيها الكرسى عن مادته الخشبية ليصبح كائنا له إرادة وتصميم على «التعشيق»؛ لحظة درامية يتعاطف فيها المشاهد مع كائن له طموح وشعور وأمل، حتى إن «صلاح» يكاد يطير فرحاً فى حديقة المتحف ليعلن عمه أن الكرسى «اتركب».

وقصة الفيلم بسيطة تدور أحداثها فى ستة أيام، يرافق فيها «صلاح» عمه «محمود» للمتحف المصرى، والزيارات الست كأنها رحلة عودة من الدنيا بضجيجها إلى رحم التاريخ، يحتضنهما السكون فينصتان لنبض الحضارة، وعلى مدار الزيارات الست يطل صلاح على بعث الحياة فى كرسى الفرعون.

وعمى «محمود» - كما يناديه الصغير - له قلب ذو جناحين جناح: يعشق الحضارة القديمة، وجناح يرفرف بحب ابن أخيه «صلاح»، وطوال الفيلم، لا الصغير تعب من السؤال ولا عمى محمود تململ من الجواب، ويصير ذو العينين الذكيتين عالماً صغيراً فى الحضارة حتى إنه يستضيف صديقيه فى قاعة الملك توت داخل المتحف ليحدثهما عن الفرعون المعجزة.

وخلال الفيلم يتعرف الصغير على الكرسى وصاحبه وعلى الخامات الثمينة التى استخدمت فى صياغته - يتعرف على عدد أجزاء الكرسى وأسلوب تجميعه بدون مسمار، ويتطرق لمعرفة أدوات النجارة فى العصور القديمة، ويشاهد نماذج للنجارين وهم يستعملونها فى ورشهم، كما يتعرف على الفرعون الصغير وعائلته وترتيبه بين الفراعنة العظام - ويقدمه العم «محمود» إلى إخناتون موحد الأديان شقيق الملك «توت» وزوج «نفرتيتى» الجميلة، ويمثل فى حضرة والديه الملك «أمنمحات» وزوجته الملكة «تى» العظيمة.


شادى عبد السلام: كل شىء يأتى من القلب.

وهناك إشكالية خاصة بمثل هذه النوعية من الأفلام عن كيفية إضفاء الحيوية على حدث يدور على أرض لاتتغير طوال ستة أيام درامية، وقد استعان المخرج الفنان بتقنيات المونتاج لكسر استاتيكية الموقف الدرامى بالانتقال بين خطين؛ الأول يتابع جولة «صلاح» بين مقتنيات المتحف فى لقطات عامة، والخط الثانى يتابع عملية تركيب الكرسى فى لقطات قريبة يرافقها لحن ملكى يليق بفخامة الكرسى وعظمة صاحبه فتدفقت الحيوية فى شرايين الفيلم.

ومن أجمل ما حافظ عليه الفنان «شادى» روح الطفولة فى الفيلم، ففى المشهد الأول يصاب صلاح بحالة من الدهشة عندما تطالعه محتويات المتحف وتصاحبه حالة الدهشة عندما يقارن بين قبضته الصغيرة وقبضة عملاقة لأحد التماثيل فيسأل عمه إن كان الفراعنة عمالقة كما تبدو تماثيلهم؟! وتتحول الدهشة إلى انبهار بقناع توت عنخ آمون الذهبى، وفى مشهد طريف يكسو «صلاح» أحد المقاعد المتواضعة فى بيته بصور للنقوش والرسوم التى تغطى كرسى الملك، وليس بعيداً أن يتخيل نفسه فرعوناً يجلس على عرشه!!

ومن أنبل ماعرضه الفيلم جو الحنان والعطاء اللذين يغمر بهما العم ابن أخيه الصغير «صلاح»، ولكنه حنان حازم وعطاء بلا حدود، حتى إن الأستاذ «مصطفى» - رئيس القسم - الذى بدا شحيحا فى مودته تجاه الصغير، ينتبه مؤخراً إلى الشبه بين «صلاح» وبين الفرعون الصغير فيلتقط له صورة فوتوغرافية يظهر فيها «صلاح» مبتسما فى مقدمة الكادر بينما يظهر الكرسى رمز الحضارة العريقة فى عمق الصورة.

وتأتى نهاية الفيلم ولاينتهى شغف الطفل لمعرفة مزيد من الإجابات لكثير من الأسئلة التى أثيرت خلال الفيلم، ماهى حكاية إخناتون موحد الآلهة؟ أين هى نفرتيتى الجميلة؟ لماذا سمى عصر إمنحتب الثالث بالعصر الذهبى؟ وماحكاية التابوت الكبير للفرعون الصغير فى البر الغربى؟!

وبعد، ألا تستحق حضارتنا العريقة، عشرات الأفلام نوجهها لصغارنا صناع المستقبل؟! ■



شادية





الإيجيبتومانيا فى السينما العالمية

عرفة عبده على

فى الصيغة الأساسية للعلاقة بين الشرق والغرب.. كانت قد تشكلت لحظة أن أهاب «نابليون» بأربعين قرناً كانت تتأمل مجيئه من أعلى الأهرامات! حينئذ، تطلب الأمر إعادة النظر فى المعرفة الغربية بالشرق، وأصبحت مصر محوراً لاهتمام الأوربيين، بكل ثراء ماضيها، وبما تمثله من نمط فريد من الدلالات التاريخية والجغرافية: علوم وفنون وأساطير وأحداث.

وأرض الفراعنة الجميلة، يغلفها عالم سحرى جميل، يضفى عليها نوعاً من متعة وحرارة اكتشاف الأشياء، وما بين ذاكرة الماضى الواقع الفعلى، ستظل أساطير مصر القديمة، بما تحمله من معانٍ إنسانية، تطرح حلماً معيناً، يحث الإنسان على محاولة تجسيده أو استلهامه...!

خصصت مجلة "Egypte ,Histoires a cultures" - عددها الثالث لهذا العام لتغطية مختلف جوانب معرض «Egyptomania!» وهذا المصطلح يعنى تداول السينما العالمية للتاريخ وللشخصيات الفرعونية.. الشغف أو الجنون بمصر - ! الذى أقامه «متحف اللوفر» بالعاصمة الفرنسية، لإحياء أمجاد مصر الفراعنة، ثم انتقل إلى «أوتاوا» بكندا، و«فيينا» بالنمسا.. وقد تم تصميمه على أساس زمنى ومنهجى، فى إطار رؤية أوروبية لمصر على مدى قرنين من الزمان (١٧٣٠ - ١٩٣٠) من خلال مجموعات رائعة ونادرة من التحف واللوحات والوثائق والأفلام التاريخية.

وقد استحوذ على اهتمامى موضوع شديد الطرافة والجاذبية فى فكرته وأسلوب عرضه، بعنوان: Le Décor des Films Egtptiens, ou L'art d'evouquer les pharaons!» «ديكور الأفلام المصرية أو فن استحضار الفراعنة» بقلم المؤرخ الفرنسى: «جان بوفو - Jean L. Bovot» وتبدأ الدراسة بالإشارة إلى تأثيرات الفن المصرى فى عالم الفن الغربى منذ بداية القرن الثامن عشر وهذه التأثيرات شملت جميع الفنون، ومن بينها فن «السينما» الذى ولد قبل نهاية القرن التاسع عشر.

وقد شملت تأثيرات «الإيجيبتومانيا» فنون القصة والتصوير والأوبرا والباليه والمسرح.. وبالنسبة للسينما، يقول المؤرخ الفنى الفرنسى «جان همبير - J.M.Humbert» فى دراسة بعنوان: فراعنة هوليوود «اعتمدت السينما على ثلاثة قرون من الإيجيبتومانيا» وعلى أفكار وموضوعات على درجة كبيرة من الشعبية...!»

وفن الديكور» هو أهم وأعظم العناصر المرئية الجديرة بإيضاح الرؤية والإطار الحركى، ومع احتمالات ضئيلة للخطأ، فلابد من خلق جو مصرى مقنع!

وتطرح الدراسة بعض التساؤلات.. إلى أى مدى أدرك مهندسو ديكورات السينما مصداقية أعمالهم بالنسبة للفن المصرى؟.. وهل أسهمت العناصر المستعارة من هذا الفن فى تأصيل هذه الكادرات لتطابق الحقيقة؟!...»

وفى تحليل موجز يعرض لبعض الأمثلة: هناك نوعان من ديكورات الأفلام المصرية».. ديكورات أفلام تتخذ من مصر المعاصرة إطاراً جغرافياً، وديكورات لأفلام تتناول أحداثاً تاريخية من مصر الفرعونية...»

وفى النوع الأول، استُخدمت الكادرات الطبيعية: مظاهر الطبيعة الساحرة.. الرمال.. الماء.. النخيل.. الشمس.. استهلال بأبى الهول: (أبو الهول ١٩٨٠) **لفرانكلين شافنير**، مشاهد (**المومياء** ١٩٦٩) **لشادى عبدالسلام** (**أرض الفراعنة** ١٩٥٥) **لهوارد هوكس** .. كما استغلت الكادرات الطبيعية فى تونس (**فرسان التابوت المفقود** ١٩٨٠) **لستيفن سبيلبيرج**، وفى (الطفل ١٩٨٨) **لفرانكو روسى**، والطبيعة المغربية فى (**عبد وفرعون** ١٩٨٦) **لباتريك مونييه**، وولاية كاليفورنيا فى (**الوصايا العشر** ١٩٢٣) **لسيسيل دى ميل**، ورمال سيث فى قصة المسلسل التليفزيونى (**المهمة المستحيلة** ١٩٩١) والطبيعة الفرنسية فى (**معبد التماسيح** ١٩٦٠) والدانمارك فى (**سر أبو الهول** ١٩١٥) **لروبرت**

دينسين، وصحراء كازاً خستان فى (فرعون ١٩٦٥) لجيرى كاواليرو - ڤيتش،

أما النوعية الثانية، فهى التى تستخدم ديكورات البيئة التاريخية مع الاستعانة بعناصر حقيقية، وفى بداية صناعة السينما، كان مجال الرواية محدوداً، والديكور فى الغالب، عبارة عن أقمشة ملونة، مثل «رسولة طيبة، ١٩٠٨ لجورج ميليس، وكما فى المسرح أو الأوبرا، حركة العرض السينمائى ثابتة على أحد المناظر الفقيرة فى أثاثها، والخلفية تكاد توحى بمصر،مع الاستعانة ببعض العناصر المعبرة والمرسومة عن قرب كالنخيل والكثبان الرملية والأهرامات!،

وهذه «اللوحة الحية، تتأثر بمشاهد غنائية، وجموع غفيرة تغزوها من الكومبارس الصامتين..!،

والفيلم الألمانى «كليو باترا، ١٩٠٩ حاول أن يمزج الطبيعة بالديكور، مع فخامة فى الزخارف، وطنافس سميكة من جلود الحيوانات، ومقعد كبير بقوائم مستديرة، وأكوام من الوسائد، وشمعدان بسبعة فروع، ونقوش على مبانٍ وهمية!

ثم تقدم هذه الدراسة تحليلا لثلاثة أفلام عن كليوباترا وتأثير الموضة..!

لم تتبق أية نسخة من (كليو باترا) ١٩١٧، لثيداباراً، الصامت، أبيض وأسود، فقط هناك بعض الصور الفوتوغرافية التى تقدم ديكوراً ثرياً بالأثاث والسجاد والمفروشات، التى يعود طرازها إلى أوائل هذا القرن، وتوضح وسطاً يونانياً - رومانياً ممسرحاً كقصر فرعونى!

والأعمدة ذات الجذع الاسطوانى - مصرية - بزخارف على شكل شجيرات العنب، والموتيفات غير المؤثرة، ثم اختيارها وفقاً لذوق العصر «مطبوعةعلى قماش، دون علاقة بالحقيقة الأثرية!.. سجاجيد شرقية لا تحصى، ستائر جوخ فخمة وطنافس تزين الجدران، مثقلة بنقوش لنباتات مجدولة، والمشهد العام يذكرنا بثراء البيوت البورجوازية فى بداية هذا القرن.. أكثر من قصر مصرى لـ ... كليوباترا!،

الإيجيبتومانيا في السينما العالمية

ورجال بتورات تعلو رءوسهم أغطية مزدانة بالشمس المجنحة، أوانٍ كثيرة مبعثرة على مقاعد خشبية صغيرة.. ومجموعة من الأوانى الفخارية الكانوبية (كان المصريون القدماء يضعون فيها أحشاء موتاهم بعد التحنيط) متناثرة على مناضد منخفضة!..، ونقوش على أسوار مأخوذة عن صور للوحات من عصر الرعامسة.، وتجدر الإشارة إلى أن ديكور هذه الـ «كليوباترا، قد استخدم - دون تعقيد - فى فيلم (هى) ١٩١٧ لكنعان بويل....،

أما فيلم «كليوباترا، ١٩٣٤ مع كلوديت كولبير، فكان متعة كاملة فى فن الديكور لمصر المتخيلة... الرخام، النقوش البارزة، الحلى، ستائر من الجوخ. مقاعد صغيرة، مناضد منخفضة، موتيفات من الأرابيسك، أحواض رائعة ذات نافورات ونباتات طبيعية.. والشكل العام فى مجموعه من الصعب إدراكه فى قصر فرعون!،

وقد نجح هذا الإنتاج المبهر لسيسل دى ميل، بالرغم من تأثره بعصره أكثر من تأثره بالاكتشافات العلمية!، أما مركب (طوف) كليوباترا من الداخل فلم يتوافر فيه إلا قدر قليل من الواقعية، فحوافه محلاه على الطراز المصرى والسلالم مكسوة بالجوخ، تماثيله الخرافية (جسد أسد ورأس حصان وجناحا نسر) ...، وماذا نقول عن «بهو العرش،،.. مجموعة رائعة تخطف الأبصار (تنفيذ هانز دريير ورولاند أندرسون)

لكنها بعيدة تماماً عن معرفتنا التاريخية، تحيط به أساطير ضخمة على هيئة حزم البردى، ويتصدر المقدمة تمثالان لأبى الهول برأس كبش، وعلى منصة من الرخام يتألق عرش كليوباترا - كلوديت كولبير على شكل صرح تزينه أقواس ورؤوس حيوانات تعتلى قرص الشمس المزود بجناحين ضخمين، الحوائط المغطاة بالطنافس، مكسوة بالجوخ فتبدو كستائر مسرح أكثر منها حوائط لبهو عرش.!

ثم نسختان وسيطتان « أفعى النيل، ١٩٥٣ مع روندا فليمنج، «فيالق كليوباترا، أو فيالق النيل ١٩٦١ مع ليندا كريستال ... أفقروا التاريخ والديكورات حتى مجىء... ليز تايلور،

هذه الكليوباترا الجديدة «كليوباترا، ١٩٦٣ لجوزيف مانكيڤيتز، كانت سبباً فى إفلاس شركة فوكس للقرن العشرين - La 20th century Fox ففى سبتمبر ١٩٦٠، شُيد ألفان متراً مربعاً من الإسكندرية القديمة فى ستوديو «بينيوود، بإحدى ضواحى لندن، وبسبب الضباب ومرض ليزتايلور تقرر نقل الإنتاج إلى روما، حيث تم استئجار بلاج أنزيو - Anzio بمبلغ ١٥٠ ألف دولار لإعادة بناء الإسكندرية من جديد..!،

وشيدّت مركب كليوباترا بعظمة تلقائية، وتفصيلات غاية فى الفخامة، كانت ثمرة الخيال المحموم لمهندس الديكور والرغبة الجارفة فى الوصول إلى مستوى فيلم دى ميل أكثر من تحقيق المصداقية!،

يدور الحدث فى خليج نابلى ودخول روما تحت قوس قنسطنطين، ويجذب الأنظار مشهد لعربة ضخمة على هيئة أبى الهول بلغ وزنها ٢ طن يجرها ثلثمائة من العبيد السود، وعليها المنصة الذهبية تجلس إليها متألقةً كليوباترا وابنها قيصرون وكان أبو الهول منمنماً بعناية فائقة، وله رأس امرأة تحمل خرطوشة الملكة.. تكوينات عجيبة فخمة وإخراج مثالى، وتصوير مفعم بالحركة، وستظل هذه النسخة هى الأقرب لتصورات المؤرخين.،

الديكور والأثاثات فى مجموعها تنتسب إلى عناصر الفن المصرى، فالعرش يرجع إلى عصر «توت عنخ آمون»، والمصابيح البرونزية كانت من العصر الرومانى، والمشاهد تبدو فى معظمها فرعونية!، وفيما يتعلق بفن العماره، فإن بعض التحفظات التاريخية كانت بالنسبة للانطباع العام تبدو مقبولة!، وقد استلزم الأمر تدبير ميزانية ضخمة لبناء مقبرة أو ضريح داخل الاستوديو...

المقبرة فى جميع حالاتها:

أكثر الأفلام اتخذت من المقبرة المصرية «كادراً» لحدث وقع فى العصر الفرعونى، مثل «أرض الفراعنه - Le Terre des pharaons»؛ «وادى الفراعنه - La Vallée des pharaons» أو فى أيامنا هذه بصفة عامة مثل لحظة اكتشاف أثرى كما فى «لعنة وادى الملوك» أو «أبو الهول»...

المدخل يطل - بالتأكيد وغالباً يكون مدخل المقبرة يطل على منطقة صحراوية، وينفتح على مجموعة معقدة من الأروقة والممرات والسلالم .. متاهة مستوحاة من معظم المقابر المصرية فى الحقيقة، ثم باب سرى يفضى إلى الغرفة النهائية التى تحتفظ بالكنز - الحتمى - وحماته!

العناصر المعمارية مميزة والديكور فرعونى الطابع .. يمثل لوحة مدهشة ومؤثرة، رفيعة الابتكار لموضوعات مصرية، ديكور لمعبد بطلمى استخدم فى تصوير مقبرة فى فيلم «فجر المومياء» عام ١٩٨١، ومثال لذلك ديكور مزيج من طراز الإمبراطورية القديمة والعصر اليونانى - الرومانى معالج بنقوش بارزة، مسطحة كتلك التى ظهرت فى «لعنة فرعون» (طفل مانهاتن - ١٩٨٣) .. صورة مباشرة - على سبيل المثال - للموكب الجنائزى لمقبرة «رعموس - Ramose TT55» بغرب طيبة، تزين كهف فيبس فى «عودة المدبوذ فيبس» ١٩٧٢ .. وتجدر الإشارة أيضاً إلى الأعمدة العجيبة على شكل زهور اللوتس.

ويظهر لعنة الفراعنة (المومياء) ١٩٥٧ لتيرانس فيشر، كثيراً من رسوم مقبرة



كلوديت كولبير فى «كليوباترا» عام ١٩٣٤



فيفيان لى فى «كليوباترا» عام ١٩٤٥



مشهد من فيلم «أفعى النيل» عام ١٩٥٣

«خيروف - Kherouef»، ولمقبرة الملكة «نفرتارى»...

إحدى الخطط الأولى لـ «المصرى» ١٩٥٤ لميشيل كيرتز، توضح تكوينات عجيبة مرسومة على الزجاج، مثل هضبة الجيزة كما كانت فى عصر الإمبراطورية الحديثة مع أهرامات مازالت سليمة!.. إنها عملياً المشهد نفسه لكنه اقتصر على هرم واحد، وفى نهاية فيلم «أرض الفراعنة» الذى تركزت أحداثه فى تشييد مقبرة خوفو، وعدم الأمانة التاريخية متعددة المواضع ومعروفة فى هذا الفيلم!

ومن الناحية المعمارية، عنصر واحد فقط كان واقعياً ومؤثراً لأنه أخرج فى موقع مصرى: حفرة لهرم لم يكتمل بزاوية العريان!.. لكن ماذا نقول عن الحجرات الداخلية للهرم مع أنها معروفة تماماً أو عن ميكانيزم الإغلاق بالرمال، الذى ينطوى على مغالطة تاريخية..!

المراكب الشمسية التى نسخت فى الهرم (بالرغم من الأربع أو الخمس حفر المحددة بالخارج) وطرازها الذى يعود إلى زمن الإمبراطورية الحديثة، أى بعد ذلك بنحو أحد عشر قرناً!

فضلاً عن ذلك، فإن تابوتاً لتوت عنخ آمون قد نسخ من أجل الملك لا يمت بصلة إلى طرز الإمبراطورية القديمة!

وإذا كان الفتى رمسيس «الفرعون» قد ذهب على قدميه، ليفكرفى حقيقة هرم خوفو.. فقد كان مطابقاً فى الواقع للهرم المدرج!، وأبو الهول «المتمصر» شيد ليشكل ديكوراً استعراضياً فى «سر أبو الهول»! وقد تم بناء المجموعة على الكثبان الرملية بمنطقة رع أبجيرج ميل - Raabjerg mile بارتفاع نحو ٢٥ متراً، وقد أصبحت موضعاً لزيارة ونزهة سكان هذه المنطقة!.

وديكور المقبرة فى فيلم «إغراء من مصر» ١٩٢٣ نسخة صادقة للمقبرة المكتشفة بوادى الملوك.. فيكفى أن تقارن صور ديكور المقبرة مع الصور المنشورة بتقارير الحفائر فتأخذك الدهشة لدقة بناء هذا الديكور،

الإيجيبتومانيا في السينما العالمية

فالمشكاة مع الأوانى الكانوبية من طراز العمارنة، تابوت القديس، مع الشعر المستعار؛ كلها تمايزت بشكل خاص!، فكان على العكس من إنتاج «الباب الأربعون» ١٩٢٣ الذى قدم مقبرة غريبة فى ديكور شديد التواضع!، وعظمة فيلم «الاستعادة» كانت بفضل ديكورات المقابر الملكية، وصور مقبرة نفرتارى كانت أساساً لإنتاج كثير منها، بينما «الوصايا العشر - Les Dix Commandements» استوحى ملابس الأميرة من فيلم «لعنة وادى الملوك»، وفى فيلم «اليقظة» ١٩٨٠ كانت نقوش المقبرة والأثاثات من طراز توت عنخ آمون.

كما استخدمت صور مقبرة «سيتى الأول» فى ديكور المقبرة فى فيلم «أبوالهول».. كذلك أثاث توت عنخ آمون، حاملات القرابين، البقرة «حتحور» وهى تحمى تحتمس الثالث، أيضاً غزت ديكورات أثاثات ومقبرة توت عنخ آمون، كادرات لفيلم «المومياء» ١٩٣٢ لكارل فروند، وديكور المقبرة - الذى كان شديد التطابق فى لغته الهيروغليفية - استخدم فى فيلم «لعنة الفراعنة»، وقد نالت فيه مرحلة الاكتشاف عناية خاصة، كما ظهرت فى المشهد الافتتاحى لفيلم «أبو الهول»، وفى المرحلة الأولى من فيلم «سباق مع الزمن» ١٩٨٣ غير أن المقبرة حولت إلى كهف مزود بقاعة جديدة!.

والمقبرة الملكية فى «وادى الفراعنة» لفرناندوسيرشيو، أعجوبة أخرى، احتوت على باب برونزى وأعمدة على شكل زهرة اللوتس وحوض مربع الأركان يتحرك بميكانيزم معين!.

أما الفيلم المصرى الرائع «المومياء - La Momie» لشادى عبدالسلام فلم يكن له الفضل فى تجديد مقبرة الملكة «إنحابى - Inhapi» الخبيئة الملكية بالدير البحرى المكتشفة عام ١٨٨١، ولن يتم تجديدها وستظل مجرد رواق طويل بدون زخارف !.. بينما تجدر الإشادة والتقدير لروعة النسخ المطابقة للتوابيت المحفوظة بالقاهرة، والتى نفذها فريق صلاح مرعى.

وإذا كانت المقبرة، مكاناً لإبداع الخيال، فستظل منظراً جديراً بالمشاهدة فى معظم الأفلام، وستظل أماكن أخرى تخضع للخيال الجامح لمهندسى الديكور: المدينة، المعبد، قصر فرعون.

مدينة الخيال:

أو المدينة المتخيلة، هناك عناصر معمارية تستخدم بصفة دائمة فى الاستوديو، مثل الأعمدة ذات التاج الحتحورى (حتحور إلهة الجمال) تزين قاعة العرش وتجتمع فيها كل فنون الشرق الأدنى، «ماشيست ضد رجال من صخر» أو ماشيست ومملكة سامار- ١٩٦٤، أو فى «فيالق كليو باترا».. تلك الأعمدة العجيبة اللوتسية، ذات الجذع الضيق المحلى بالذهب، باعث الحياة فى قصر الملكة!

هذه المجموعات من القطع المعمارية، تكاد توحى بالواقعية، طبقاً لتقنية خاصة بجميع الأفلام الفرعونية، فى مشاهد من «فيالق كليو باترا» تظهر الأعمدة البردية بشكل مبسط .. الأفاريز، الأروقة، توحى - مع قدر من التحفظ - بمدينة مصرية!.. وكانت الذروة فى عظمة الديكور المتداخل بالقصر والمعبد، أعمدة الساحات الداخلية.. التماثيل العملاقة (تقليد لتمثال خفرع) مرتبة فى المواجهة، ومقطع جزئى لبوابة ضخمة.. ملحقة بطابق أكسب المشهد تناغماً جماعياً فى رشاقة وأناقة إلى حدٍ ما.

«الحقيقة التاريخية» لم يصبها إلا أقل قدر من الإساءة فى فيلمى «الوصايا العشر» ١٩٢٣ و ١٩٥٦ (فى رأيى الخاص أن - الحقيقة التاريخية أصابها قدر كبير من التزييف فى فيلم دى ميل ١٩٥٦ على الأقل!) ..

وتشير هذه الدراسة، إلى أن النسخة الأولى - الصامتة - قد سبقها بحث عميق شمل كل المصادر المتاحة لمطابقة الحقيقة!... ونظراً إلى أنه لم يكن مسموحاً بالذهاب إلى مصر لإتمام التصوير، فقد شيد - دى ميل - ديكوراً عملاقاً - فى «جوادا لوب» على ساحل كاليفورنيا. وكان يرغب فى باب أثرى للمدينة الرعمسية، المكان المفترض لعملية «الخروج - L'Exode» وبدلا من تتبع الحقيقة الأثرية (كان دون شك باب حصن) لكنه استخدم ديكوراً لواجهة معبد الأقصر كأساس للعمل، وباستثناء هذه المخالفة، كان الديكور صادقاً إلى حد بعيد، فقدم واجهة ببوابة ضخمة من جزءين، تسبقها أربعة تماثيل عملاقة جالسة، السلم بأسفل الأسوار مشاهد بالنحت البارز، ومقتطفات من النص، وخراطيش مفرغة ضئيلة المطابقة، ويسبق الجميع - بالطبع - ممر به ٢٤ تمثالا لأبى الهول، وقد استبعدت المسلات، فالأمر يتعلق ببوابة مدينة، نجاح دى ميل كان حافزاً لإخراج النسخة الثانية - المدوية - بكل يسر، بالتكنيكلر والفستافيزون، وبحث تاريخى آخر - أكثر تعمقاً - سبق التصوير فى مصر!.

التصور العام، خاصة مشهد الخروج من بوابة مدينة «بى رمسيس - PiRamsés» كان متحفظا، لكن الديكور كان أكثر إتقاناً، التماثيل العملاقة المستوحاة من أبى سمبل، المشاهد أكثر واقعية وتتفق مع العرض الحقيقى وخراطيش رمسيس الثانى المسجلة، مجموعة تماثيل أبو الهول لا تنتظم فى صفين متوازيين، ولكنها تشكل زاوية منفرجة لإضفاء الطابع المسرحى على مشهد الخروج!

ثمة مشاهد لم تتكرر من نسخة ١٩٢٣، منها المشاهد الخاصة بإقامة مسلة فى «بى رمسيس» بإشراف المهندس المعمارى موسى، فى حضور الملك والفتى رمسيس، وتضمنت منظراً عاماً للمدينة...

أما فيلم «عبد فرعون» فكان واحداً من أفلام الإنتاج الإيطالى لأفلام مستوحاة من تاريخ العصور القديمة، والتى لم تتردد فى انتحال وتزييف الفن المصرى وأن تصدق على الديكور بالختم التاريخى!

استحضار المدينة ظل مهملاً، العمارة بوجه عام أبرزتها عناصر أكثر أو أقل نموذجية، مثل الديكور المفترض أن يعيد تقديم الإسكندرية فى «كليوباترا ملكة من أجل قيصر - Cleopátre une reine pour César»، نماذج يونانية من تماثيل أبو الهول (سبق أن استخدمها - كوتافاڤى - فى: هرقل يغزو أطلانطا) ١٩٦١، كما استخدم جزءاً من الديكور نفسه فى تصوير «الملك المتوحش» أو «هيرود العظيم» ١٩٥٩ للمخرج نفسه!..»

بينما تتألق عبقرية «ألكسندر ترونر» فى توظيف أحد أحياء القاهرة، أعيد تنظيمه حالياً، وباب وهمى فى إشارته لعودة الملك خوفو إلى ممفيس فى «أرض الفراعنة»...

ومن المعروف أن المصريين الفراعنة قد شيدوا تماثيل عملاقة (أبو الهول العظيم بالجيزة، تماثيل ممنون أو أبو سمبل، تماثيل الرمسيوم..) إذن فقد فرضت السينما هذه السمة للفن المصرى، مستخدمة هيئة هذه التماثيل بشكل مباشر، أو بتعديل مقاييس هذه التماثيل على خلاف الحقيقة، والدليل على ذلك التمثال الضخم فى «عبدالملكة - Die slaven Konigin»، قمر إسرائيل! - Moon of Israel» ١٩٢٣ لميشيل كورتيز، أو التمثال النصفى الفرعونى فى «الوصايا العشر» ١٩٢٣، هذه الآثار الضخمة أيضاً فى القصر، خاصة فى بهو العرش.

القصر .. أو «اتخذ متكأً»!

الصالون الصغير للأميرة فى «راقص النيل - Le Danseur du Nil» ١٩٢٣، تجتمع فيه عدة عناصر مصرية: زخارف، مقاعد بلا ظهور أو أذرعة. مناضد، مناظر جدارية، عناصر مبتكرة: أعمدة عجيبة، سرير أو عرش بقبة.

صالة العرش فى نسخة ١٩٥٦ من الوصايا العشر، وأعمدتها ذات القواعد الضخمة، تحمل بروتوكول رمسيس الثانى، وزخارف على شكل زهرة اللوتس، هى أقرب للواقع من تلك التى ظهرت فى نسخة ١٩٢٣، وأعمدة هائلة اتخذت طابعاً أكثر حداثة، الملك يجلس أمام تمثال نصفى لفرعون يرتدى غطاء رأس ويضع لحية مستعارة!

وفى «كليو باترا» لمانكيڤيتس» ١٩٦٣، نجد أن هذا التمثال النصفى قد حل محله تمثال لطائر العقاب بأجنحته الضخمة يحتضن عرش الملكة، والمشهد يحاكى الرسم المتحرك «أستيريكس وكليو باترا» ١٩٦٨».

والأكثر بساطة، بهو «إخناتون» فى «المصرى - L'Egyptien»، حيث يقدم شكلا أقرب للحقيقة بعد بحثٍ دقيق، جميع تيجان الأسرة المالكة (ومن بينها نفرتيتى) مطابقة لمعروضات المتحف أو الصور، كرسى العرش أعد مطابقاً للموذج بمقبرة توت عنخ آمون ، ديكور الجدران مأخوذ عن مناظر معروفة: المنظر الشهير للوجبة الملكية بمقبرة «حويا - Houya» فى تل العمارنة، أو مشهد الملك يقهر أعداءه، صورة تقليدية مثبتة بالخارج على البوابة الضخمة للمعبد.

وفى جميع الأحوال، فقد أعاد علم الآثار تشييد القصر بديكور مختلف معظمه نباتى!.. المخرج البولندى «كاواليروڤيتش» فى «الفرعون» يستحضر القصر بتحريك الكاميرا طويلاً خلال سلسلة من الأبواب الثرية بالزخارف، تفتح على مجموعة رائعة من الأعمدة بشكل زهرة اللوتس، مستوحاة من المعابد المصرية، والمخرج المصرى شادى عبدالسلام فى «الفلاح الفصيح» ١٩٧٠، أعاد بناء بهو العرش بشكل مبسط، وبعض الحوائط دون ديكور، ونصل إليه عن طريق باب جميل مذهب ومزخرف بالشمس المجنحة،

وفى نسخة ١٩٦٤، من «هى» إلهة النار» لروبرت داى، كان ديكور بهو العرش فى قصر «عائشة»!.. مزيجاً بين التماثيل اليونانية وأعمدة نخيلية الشكل، وفى «انتقام المومياء» ١٩٧٣ للمخرج الإسبانى «كارلوس أوريد» تحولت قاعة العرش إلى ستائر متماوجة، يحيطها نسيج ملون بالهيروغليفية القريبة من الحقيقة، وكرسى العرش مزود بخراطيش يزينها قرص الشمس المجنح، وحيات مقدسة!)

والإنتاج المتميز «سليمان وملكة بلقيس» ١٩٥٩ لكنج ڤيدور» الذى قدم لنا - قصر تانيس - بتقنية رفيعة المستوى، المفاجأة، لفرعون كان جالساً على عرش قائم على منصة مرتفعة متعددة الدرجات، يتوسط قاعة رحبة، حوائطها مزدانة برسوم الباستيل الصعبة الإدراك!.. كوة عريضة تفتح على مشهد مرسوم، قد يسبب الدوار منذ الوهلة الأولى.. ونرى مجموعة من الأعمدة تصطف فى رواق ذى عقود.. ومن بعيد، تبدو أهرامات الجيزة، والتى تبعد فى الحقيقة مسافة ١٥٠ ك/م!، فى مشهد قاعة العرش، فى «هرقل وملكة ليديا» ١٩٥٨، لبيترو فرانشسكى، أفاريز وزخارف مصرية وتماثيل واقفة ونقوش بالهيروغليفية، وفى «كليو باترا ملكة من أجل قيصر».. نقوش من مقابر، وقواعد أعمدة منخفضة كأنها نصب تذكارية، باب وهمى، أعمدة ضخمة لوتسية الشكل، وأفاريز تزينها أشكال الحيات المقدسة أما «وادى الفراعنة».. نجد مجموعة منسقة لأثاثات توت عنخ آمون، ونقوش لحيات مقدسة تتوج الجدران، ومشاهد مستوحاة من كتاب الموتى: Livre des Morts.

المقدس .. فُسِّرَ كثيراً!

تمثال عملاق منحوت بدقة ومرونة، وأعمدة بردية الشكل، وظل باهت وإضاءة شاحبة كانت كافية لأن تعبر عن معبد فى فيلم «وادى الفراعنة» وبالنسبة للمنظر الخارجى، فقد شاهدنا أن عمارة المعبد هى غالباً صورة من باب المدينة، وفيلم وليام إيرل «راقص النيل» ١٩٢٣، الذى تغلب على مشكلة الديكور باستخدام صور مرسومة على الزجاج، تتوافق مع الممثلين بازدواج العرض.. البوابات الضخمة (باب القصر، منظر لواجهة معبد أبو الهول..)

وتبدو المجموعة فى كامل أبهتها، فإذا طرحنا الخدع السينمائية القديمة جانباً، فقد كان واضحاً الالتزام باحترام حقيقة الأشكال، المشاهد والنصوص، القاعة الكبيرة نفسها

التى يرتكز سقفها على أعمدة الكرنك ، وبالرغم من الرسومات السهلة إلا أنها تميزت بالدقة والفخامة..»

روبرت دنسين فى فيلمه «قلادة المومياء - Collier de Momie، ١٩١٥، جمع على رمال الدانمرك: أعمدة بردية الشكل، أعمدة لوتسية، تماثيل عملاقة جالسة، ليتصور أطلال معبد، عناصر مستوحاة من الواقع، تركت هكذا بلا ترتيب كى تضفى إحساساً بالخراب.. ديكور يكاد يوهم بالحقيقة، بالرغم من ابتعاده عن الحقيقه.. الأثرية!،

البوابة الضخمة فى «فرعون» نُفذت بطريقة مبسطة، جدران وحواجز شيدت بأحجار ضخمة مرتبة دون ديكور، وأمام البوابة تماثيل عملاقة فى وضع الجلوس، مرتدية غطاء الرأس الشهير، وعضلاتها مفتولة فى غاية الدقة، وسوارى أعلام على هيئة الشطة..»

المناظر الداخلية وفناء المعبد العمارنى فى فيلم «المصرى» كانت مزيجاً من العمارة التقليدية وعناصر تميزت بالخصوصية (ديكور لعبادة الشمس، دعامات الكرنك).. ولكنها كانت تتقمصها «روح العمارنة».. والسمات المميزة لفن تل العمارنة..!

فى المشهد الذى حول فيه «موسى» النيل إلى نهر الدماء، فى الوصايا العشر، ظهر كنيس (مصلى) على الشاطئ الوهمى، بأعمدة بردية مستوحاة من معبد الأقصر، وتمثال «خنوم» بمتحف اللوفر.

وفيما بعد، تظهر لقطة لهيكل «سوكار- Sokar» المقدس حيث رمسيس «بول برينر»

الإيجيبتومانيا في السينما العالمية

يتضرع إلى الآلهة لتبعث الحياة فى ابنه، مواقد الجمر، تمثال سوكار بقوته العضلية بصفة خاصة.. مشاهد تبدو رعمسية!

الأفلام المعاصرة لم تهمل مصر القديمة. «فرسان التابوت المفقود» جرت أحداثه فى الموقع الأثرى «تانيس» حيث أعيدت البيئة المرئية بشكل صحيح بفضل حفائر عالم المصريات «بييرمونتيه - P.montet».. المقبرة، التابوت، ليس فيهما ابتكار، الديكورات دائماً تنزع إلى خلط العناصر الواقعية، لضمان الإيهام بالحقيقة (النقوش الهيروغليفية، الرسم)، السمة المميزة للديكورات المعاصرة: النحت المدروس بدقة للتماثيل (كلاب، ابن آوى أنوبيس) التى يخشى ألا تبدو فى سمات فرعونية مميزة.

وفيلم آخر «سر الهرم» Le secret de la pyramid أو: شرلوك هولمز الصغير وهرم الرعب!، ١٩٨٥؛ دائرة ديكورات نموذجية تقيم معبداً داخل هرم (مقبرة) يقلب للدن.. أمنية فكتورية!

الديكور أكثر إتقاناً بالهيروغليفية الأقرب للواقعية، رأس ضخم لكبش مقطب الجبين تحيط بأبى الهول!.. مرتدياً غطاء الرأس المعروف وقناع أوزورى، وهو نوع من «الماسكات» الآمونية المرعبة، كان سائداً فى الاحتفال الدموى وطقوسه التى يؤديها العابدون عند قدميه!.. والرؤية السينمائية تحتوى جميع مجالات الفن مادامت المومياء نفسها حاضرة!

فى متتالية سينمائية، عرضت هوليوود كتالوج عبقريتها فى فن الديكور.. وحرية الاختيارات مع ديكورات تتفق - غالباً - مع الحقيقة الأثرية، وبالرغم من بعض التحفظ، فلن نفسد متعتنا.. وسيظل خالداً سحر مصر وفتنتها..

ولنشاهد مرة أخرى ، بكل الإعجاب والتقدير.. «فرعون» أو.. «الوصايا العشر»... ولنترك لعلماء المصريات البحث عن «الحقيقة»!! ■

ببليوجرافى:

(1) John Cary The story of Epic Film. londres, 1974.

(2) John solomon: Ancient world in the Cinema, cranbury, 1978

(3) Noél Howard: Hollywood sur Nil, paris, 1978.

(4) Jean M. Hunbert: Les pharaons Hollywood, Archéologie et Egyptomania au cinema VIIIe Rencontres inter. d'Arche/l et d'Histoire, Octobre 1987.



١٠٠ سنة سينما.. قرن من الأحلام



سعاد حسنى

ماضى السينما؛

مقص الرقيب.. أو الوجه المظلم لتاريخ السينما...!

طلعت شاهين
شاعر وكاتب ومترجم مصرى

لم تكمل السينما المائة الأولى من عمرها دون أن يكون لها رفيق وقرين ينغص عليها حياتها، ويضاف إلى مشاكلها الأبدية الأخرى التى تحتم عليها الحياة أن تواجهها من وقت لآخر، فقد رافقها فى احتفالها بعيد ميلادها المائة، شيطان ولد معها وعايشها وهو «مقص الرقيب»، فقد نمت روح محاكم التفتيش فى أحضان صناعة السينما منذ اللحظات الأولى فى حياة صناعة شرائط السيلولويد، ويبدو أن الرقابة على الفن السابع ناضلت ورفضت أن تستسلم لكل محاولات القضاء عليها، مما جعلها تظل تمارس نشاطها الجرثومى فى قتل الأفكار حتى هذه اللحظة التى تكمل فيها صناعة هذا الفن قرنا من الزمان من عمرها، ويرى خبراء الرقابة فى السينما أن السبب الرئيسى فى إصرار الرقابة على البقاء برغم تطور أفكار حرية الرأى، هو خطورة هذا الفن وتأثيره الواسع على الجماهير العريضة، ونشأة الرقابة جاءت من النظرية التى تقول إن أية أداة تعبير جديدة عادة ماتثير الشبهة من حولها، خاصة إذا كانت هذه الأداة تتمتع بميزات التواصل المباشر من خلال أدوات عدة تجعلها أقرب إلى قلب وعقل الجمهور، والسينما التى تتخذ من الصورة والصوت والإبهار أدوات للتواصل المؤثر مع جماهيرها توضع بين الفنون الأكثر خطورة، ولذلك فإن هؤلاء الخبراء يرون أن الشىء نفسه يحدث الآن مع مولد أجهزة الحاسبات الآلية، التى تستعد للبدء فى البث الحر فى جميع أنحاء العالم عبر قنوات الاتصال التى يطلقون عليها اسم «جسور الاتصال»، والتى وجدت من يعارضها حتى قبل أن تبدأ فى البث الفعلى، خوفا من تأثير أفكار بعض الناس على البعض الآخر.

منذ اللحظات الأولى لمولد السينما كفن وأداة اتصال، نظرت عيون المتحفظين تجاهها باعتبارها خطرا يهدد سلطتهم، وسرعان ما تجمع المعادون لهذا الفن الجديد وقاموا بوضع استراتيجية خاصة وفعالة، نتج عنها ما نسميه اليوم باسم «الرقابة».

تعود أول محاولة للرقابة على السينما إلى عام ١٨٩٦، عندما عقدت مؤسسة «خدمات العروض المضيئة Service des Projections Lumineuses de la Maison de la Bonne press ذات الاتجاه الدينى، التى كانت تحض على الدور التعليمى للسينما ومقاطعة السينما التجارية ذات الاتجاه غير الأخلاقى، عقدت مؤتمرها الأول الذى يطالب بالرقابة على هذه الصناعة، ولكن الرقابة الرسمية المقننة على السينما لم تظهر حتى عام ١٩٠٧، حيث صدر أول مرسوم فى شيكاغو يمنع عرض الأفلام التى وصفها بأنها «بذيئة وغير أخلاقية»، فكانت هذه أول مرة يرصد فيها التاريخ مثل هذه الرقابة الرسمية التى تعتمد على التشريع القانونى على ذلك الفن الجديد، وفى العام التالى جاءت فكرة رقابية جديدة هذه المرة فى بريطانيا العظمى، حيث تقرر عرض الأفلام فى دور العرض فى صالات مضاءة بعكس مايتطلبه فن العرض السينمائى، حتى يمكن تجنب استغلال الظلام فى ممارسة أية «عادات غير أخلاقية».

وفى ٢٥ مارس عام ١٩٠٩ عقد مكتب الرقابة فى نيويورك أول لقاء حول جماعات ممارسة الرقابة على السينما، وفتح بذلك الطريق أمام إنشاء مكاتب مشابهة فى عديد من دول العالم، حتى يمكن السيطرة على فن السينما وتقييده بقيود لاتسمح له بالانطلاق كفن حر، فقد قامت السويد بإنشاء أول مكتب حكومى للرقابة على السينما عام ١٩١١، وفى يناير عام ١٩١٣ قامت بريطانيا بوضع السينما تحت رقابة مكتب «رقابة الأفلام»، الذى قرر عام ١٩١٨ أن يمد نفوذه إلى شبه القارة الهندية، التى كانت تمثل درة التاج الإمبراطورى البريطانى، وكذلك مصر التى كانت تحت حمايتها خلال الحرب العالمية الأولى.

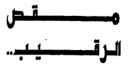
بعد سنوات الحرب العالمية الأولى عادت الرقابة من جديد لتمد نشاطها إلى الأفلام السينمائية، ولكن هذه المرة بعنف أكبر، فقد تقرر فى عام ١٩٢٠ وضع السينما الألمانية تحت الرقابة، وتم تشديد هذه الرقابة فى ألمانيا عام ١٩٢٧ بصدور قانون «هيس Hays»، الذى كان يعتبر خطوة كبيرة لإحكام الرقابة على السينما، حيث تقرر أن

تكون هذه الرقابة من داخل صناعة السينما نفسها أى «الرقابة الذاتية»، وكانت هذه الخطورة قد جاءت ردا على الاتجاه المتحرر الذى اتخذته صناعة السينما فى هوليوود خلال تلك السنوات.

ومنذ ذلك الحين أخذت الرقابة على الفن السابع فى النمو والانتشار، وحفل تاريخها بفترات من الشرور التى أصابت العاملين فى هذه الصناعة برعب حقيقى، ولم تهدد حرياتهم فى الخلق والإبداع فقط، بل كانت سيفا مسلطا على حياتهم الخاصة، حتى تحول مقص الرقيب إلى رمز لكل ماهو شرير سياسيا واجتماعيا وفكريا، وصار يطلق عليه اسم «السيد المقص»، ولم يقتصر هذا الرعب من جانب الرقيب على اتجاه معين دون الآخر، فقد نشطت الرقابة لتنشر رعبها ضد اليمين واليسار على حد سواء، وكان هذا بالطبع يعود إلى الزمان والمكان اللذين كانت تنشط فيهما الرقابة.

فقد أدت مظاهرة مجموعة من الشباب المتطرف فى باريس عام ١٩٣٠ أمام سينما «ستوديو ٢٨» الذى كان يعرض فيلم «العصر الذهبى La edad de oro» للمخرج الإسبانى لويس بونويل، إلى أن تفتح الرقابة عينيها على الاتجاه السوريالى فى السينما الأوروبية المعاصرة، فيما تسببت احتجاجات المجموعات المؤيدة للنازية فى برلين فى منع عرض فيلم «لاجديد على الجبهة» للمخرج لويس ميلستون».

وفى ألمانيا النازية تم استخدام الرقابة للقضاء على كل مايخرج عن عباءتها الأيديولوجية، أو ترى أنه يتعارض مع توجهاتها وأفكارها، فحفل تاريخ الرقابة هناك بعديد من الأحداث التى لايستطيع تاريخ السينما أن يتناساها، منها منع عرض فيلم «شهادة الدكتور مابوس» للمخرج فريتز لانج، وذلك بسبب معارضة الحزب الحاكم له، ولأن الفيلم كان يقف بوضوح ضد أفكار الحزب الهتلرى، ووصل المنع إلى حد منع عرض أى فيلم من إنتاج شركة «مترو جولدين ماير» الأمريكية الشهيرة بسبب رؤيتها السلبية التى كانت تعرضها عن



مقص الرقيب..

القوات الألمانية النازية، وفى فرنسا الواقعة تحت الاحتلال النازى تم منع عرض أفلام الممثل «جان جابين» بسبب الأفكار السياسية التى كان يحملها الممثل، الذى كان يرى أنه أقوى من السلطات المركزية فى بلاده.

وفى الاتحاد السوفييتى سابقا كانت الرقابة على السينما السوفييتية كاملة، وماكان لأى مخرج أن يعرض مايعن له من فن، وإنما كان عليه أن يلتزم بتعاليم الثورة والطبقة العاملة التى كان يتم قمع كل ماهو مخالف باسمها، وانتظر بعض هؤلاء الفنانين إلى عام ١٩٨٦ حتى تمكنوا من عرض أعمالهم الفنية بحرية، بعد أن قام الرئيس السابق جورباتشوف بحركته الإصلاحية التى جعلته أول ضحاياها السياسيين، وأطاحت به بدعوى مواصلة الإصلاح، فقد قرر اتحاد السينمائيين السوفييت عرض جميع الأفلام السينمائية التى اعترضت عليها الرقابة خلال السنوات السابقة.

بعض الأفلام التى كانت الرقابة قد منعتها من قبل لم تكن لها علاقة بالسياسة ولا الأيديولوجية، مثل فيلم «الحالة صفر» للمخرج الفرنسى «جان فيجو» الذى تم منع عرضه فى فرنسا فى الفترة من عام ١٩٣٣ حتى عام ١٩٤٥، بسبب تشكيكه فى القيمة المهنية لبعض العاملين فى هذا المجال، كما قامت الرقابة فى رومانيا بمنع عرض أفلام «ميكى ماوس» الكرتونية، بدعوى أنها مليئة بمشاهد العنف التى تصيب الأطفال بالرعب»، وأثار الإعلان الذى وضعه «لويس ميل» عن فيلم «العشاق» حنق شركة هيئة النقل العام فى لندن التى اعتبرته ترويجا لثقافة «القبلات»، وتم وقف عرض فيلم «البرتقالة الميكانيكية» بطلب من المخرج نفسه «ستانلى كيبريك»، بعد أن شهدت العاصمة البريطانية احتجاجات من قبل عدد من جماعات الضغط.

وشهدت السينما الأمريكية فى منتصف عمرها رعبا كبيرا كاد يوقف نموها، وأدى إلى انتحار عدد كبير من الفنانين فى عديد من المجالات الفنية بسبب حركة «المكارثية»، التى وجهت الاتهام لعديد من السينمائيين بالشيوعية، وغرست عديداً من رجال المخابرات فى هذه الصناعة المهمة، وجندت أيضا عديداً من السينمائيين للعمل كمخبرين على زملائهم، ومنهم الرئيس الأمريكى السابق «رونالد ريجان» الذى كان يكتب التقارير عن زملائه من الفنانين، ودفع بعدد منهم إلى الصمت وعدد آخر إلى الهجرة من البلاد، ليصل هو إلى مقعد رئاسة بلاده على جثث زملائه العاملين فى السينما الأمريكية.

وفى الوقت الحالى تمارس السينما الأمريكية رقابة ذاتية على نفسها بقوانين تكاد تتفوق على قوانين «هيس» الألمانية، فتحت تهديد حرف x الذى يمكنه أن يغرق أى فيلم فى السوق إذا قررت السلطات المشرفة على السينما دمغ أحد الأفلام به، يحاول العاملون فى السينما الأمريكية تجنب الشطط فى الفن باستخدام الجسد البشرى فى التعبير الحر، لأن وضع هذا الحرف علامة على أى فيلم يعنى قصر عرضه على عدد معين من صالات العرض، وفقدانه السوق الكبيرة التى تغطى تكاليفه وتدر عليه دخلا يضمن أرباحه الكبيرة، ولكن بعض المخرجين يستغلون هذه القوانين لتحقيق عكس ماترمى إليه، حيث يقوم مخرجون أمثال «مارتن إسكور سيزى» و«كينتين تارانتينو» بتصوير مشاهد من العنف والجنس تدخل فى إطار الممنوع قانونا، وذلك لمنح الرقيب فرصة التعبير عن نرجسيته والتلذذ بحذفها، لأنهم يؤمنون بأن الرقيب فى حاجة

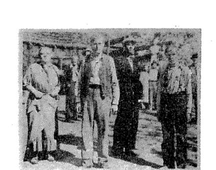
إلى مثل هذه المشاهد ليحذفها، متباهيا بأنه أجبر مخرجا ملهما على التراجع عن أفكاره المتطرفة.

وهناك كثير من الأمثلة للرقابة التى أجهضت أو قضت على مشروعات فنية كبيرة وواعدة فى السينما الأوروبية والأمريكية، ولعل الأمثلة الأكثر وضوحا فى هذا المجال هى «المكارثية» فى الولايات المتحدة الأمريكية التى تسببت فى كثير من الضحايا، وكانت تعتبر من الحقبة السوداء ليس فى تاريخ السينما فحسب، وإنما فى تاريخ الفنون والآداب الأمريكية جميعا، ولاتزال بعض آثارها متمثلة فى منع عديد من أبرز كتاب العالم من دخول البلاد، على الرغم من «مجتمع الحريات والدفاع عن حقوق الإنسان» الذى ترفع رايته الأفكار الأمريكية، فهناك كتاب من دول العالم الثالث مازالوا ممنوعين من دخول الولايات المتحدة بقوانين تعود إلى فترة المكارثية، ومن أبرزهم الكاتب العالمى الحائز على جائزة نوبل للآداب «جابرييل جارثيا ماركيز»، وعديد من الكتاب العرب وفى مقدمتهم الشاعر الفلسطينى «محمود درويش»، وجرائم المكارثية ضد المثقفين والفنون والآداب بشكل عام تحتاج إلى مجلدات لحصرها.

أما الشرق أو العالم الثالث فهو ملىء بالأمثلة للرقابة التى تصل فى كثير من الأحيان إلى حد من الإسفاف الذى يثير الضحك أو البكاء خاصة أن قائمة الممنوعات الطويلة تكاد تحصر فن السينما فى حدود الدعاية لـ«الزعيم الحاكم»، وحاشيته، فمثلا فى هونج كونج أجبرت الرقابة مخرجا لامعا مثل «تسوى هارك» عام ١٩٨٠ على إعادة تركيب فيلم كامل من الألف إلى الياء، لأنه حسب تقرير الرقابة به مشاهد تعيد إلى الذاكرة المظاهرات اليسارية التى اجتاحت البلاد عام ١٩٦٧ ، ونجحت نقابة عمال النقل العام فى كوريا عام ١٩٨١ فى إجبار السلطات على سحب فيلم «الفتاة القادمة إلى المدينة»، لأنه على حد قولهم يبرز الجانب السلبى للنقل العام فى البلاد، وكأن سحب الفيلم يعتبر كافيا لتصحيح الأوضاع فى هذه



لقطة من فيلم (متمردو المقول) وهوالنسخة الجديدة من فيلم (ليلة فى الأوبرا) ١٩٣٥ بطولة الأخوة ماركس.



لقطة من فيلم «عناقيد الغضب» المأخوذ عن رواية بالاسم نفسه لجون شتاينبك

المؤسسة الفاسدة التى تهين المواطن أكثر مما تخدمه، وفى الصين تم سحب فيلم عن هروب الفيتناميين من بلادهم فيما سمى بهجرة القوارب، على الرغم من أن الفيلم تم إنتاجه بتمويل رسمى من الحكومة الشيوعية نفسها، وتم سحب الفيلم من الأسواق لأن أحد السياسيين رأى أن الفيلم يتنبأ بما قد يحدث لسكان هونج كونج عندما تعود إلى أحضان الوطن الأم، بعد تخلى بريطانيا عنها مع نهاية هذا القرن.

وفى عام ١٩٨٠ قامت حكومة هونج كونج أيضا بإجبار المخرج «لاورنس آه مون» على حذف حوالى ثلاثين مشهدا من فيلمه «جانج»، وفى تلك السنة نفسها قامت شركة التوزيع اليابانية بحذف عدد من مشاهد فيلم «الإمبراطور الأخير» للمخرج «برتولوتشى»، خاصة تلك التى تحتوى على مشاهد وثائقية حول المذابح التى قام بها الجيش اليابانى فى منطقة نانكنج، وفى عام ١٩٩٤ طلبت الحكومة الصينية منع عرض فيلمين مستقلين كانا قد تقدما للمسابقة الرسمية فى مهرجان هونج كونج السينمائى الدولى، وبالفعل تم سحب الفيلمين قبل يومين من بداية العرض.

وكم من فنان سينمائى دخل السجن بسبب الرقابة التى اتهمتهم بالتحريض أو الترويج لأفكار تتعارض مع العصبة الحاكمة، فقد تم فى تركيا سجن المخرج السينمائى «جلماز جونى» بعد انقلاب ١٩٧١ ، بعد أن وجهت إليه السلطات العسكرية اتهاما بالترويج للأفكار الشيوعية، وظل فى السجن إلى أن صدر ضده حكم بالسجن لمدة ٢٤ سنة، فى اتهام آخر لأنه شارك فى السجن فى إضراب عنيف راح ضحيته قاض من القضاة المعادين للشيوعية، وصدر حكم فى الاتحاد السوفيتى ضد المخرج الجورجى «سيرجى باراداجانوف» لقضاء أربع سنوات فى معسكر للعمل الشاق، لاتهامه بأنه يروج لأفكار تحررية، وهذا الحكم نفسه صدر ضد المخرج الصينى «زانج جيمو» عندما كان شابا، فقضى فترة فى معسكرات العمل الماوية، ومازال يشاكس حكومته من وقت لآخر، ولكن الانفتاح الطفيف الذى يوجد فى

الصين حـــاليــا يجـعله بمنأى عن هذه المسكرات.

لم تكن السينما فى العالم العربى بعيدة عن الرقـابة، وأبرز مـا يمكن قـوله فى هذا المجال هو الرقابة فى بلد عريق فى مجـال صناعـة السينمـا العربيـة مثل مصـر، التى عرفت السينما عرضا وإنتاجا فى وقت يكاد يتزامن مع ظهـور السينمـا عـالميـا، فلم تبـدأ السينما فى العرض فى مصر حتى بدأ التفكير فى تقييدها بقيود الرقابة حفاظا على «النظام العـام وحسن الآداب»، ومع اندلاع الحـرب العالمية الأولى قامت بريطانيا بتطبيق رقابتها على السينما المصرية تماما كمـا فعلت مع السينمـا الهندية، فـأخضعت الأفـلام لرقابة حددت أحكامها لائحة المطبوعات والأفلام.

وفى عـام ١٩٥٥ صـدر قـانون تنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ومصنفات فنية أخرى، وظلت أحكامه سارية المفعول دون تعديل مايقرب من سبعة وثلاثين عاما، إلى أن صـدر قانون المصنفات الفنية عـام ١٩٩٢، ليسد العجز الذى كـان فى القانون الأول، وليتضمن مزيداً من الرقابة على فنون جديدة لم تكن مـعروفة عند صدور القانون الأول، كالفيديو وأشرطة الكاسيت وغيرها من فنون العرض الجديدة.

وحسب ماذكره الناقد السينمائى المصرى المعـروف مـصطفى درويش، الذى عـمل بالقضاء ولكن اشتغاله بالنقد السينمائى وضعه على رأس إدارة الرقابة السينمائية فى مصر خلال فترة الستينيات، فقد كشف فى مقال أخير له بمناسبة مرور مائة سنة على عمر السينما أن الرقابة السينمائية المصرية تمر بمرحلتين، مـرحلة سـابقـة على التصـوير ومرحلة تالية للتصوير، إذ يجب على المخرج أن يحصل على مـوافقـة مسبقة بالتصـوير والفيلم لايزال فى مرحلة الإعداد، ثم يستحيل عـرض الفـيلم تجـاريا مـا لم يحـصـل على الموافقة الثانية للعرض، ويقول إن الرقابة لها مطلق الحـرية فى أن تمنح التـرخـيص بالتصوير متى تشاء، وتمنع الترخيص متى تشاء، وحسب سلطتها التقديرية يمكنها أن تصرح بالتصوير ثم تعود لتمنع العرض بعد أن يتحول المشروع إلى شريط سينمائى.

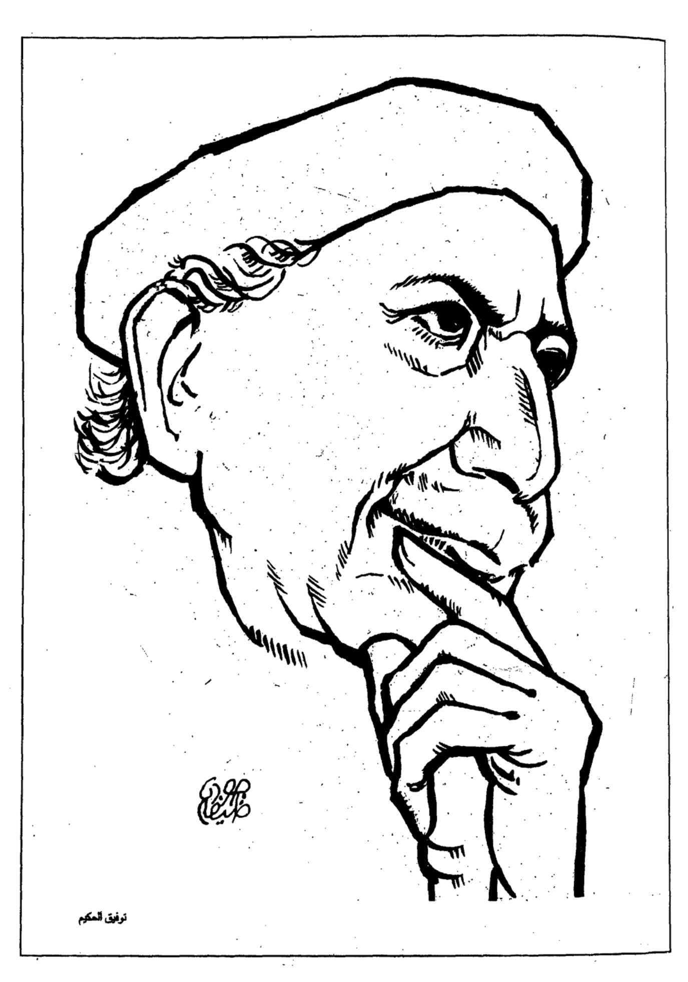
مـــــقـص الرقـــــيب..

ثم يكشف عن خـفـايا أخرى اكتشفـهـا عندمـا تولى الرقابة لأول مـرة عـام ١٩٦٢، حـيث اكـتـشف أن وزارة أخـرى هى وزارة الشئون الاجتمـاعيـة لهـا سلطات أيضـا فى الرقـابة، وأن لديهـا لائحـة تتضـمن قـائمـة طويلة من الممنوعات التى تنقسم إلى نوعين من المحظورات، الأولى قـائمـة بالمحظورات المتعلقة بالناحية الاجتمـاعيـة والأخلاقية، وتشتمل على ثلاثة وثلاثين مـحظورا، منهـا على سـبيل المثـال لا الحصـر: ليس مـبـاحـا تصـوير البـاعـة الجـائلين ولا الجنازات ولا تصـوير النسـاء يبكين وراء النعش، وممنوع تصوير مبيضى النحاس والتسول والمتسولين، ولايجوز تصوير الحياة الاجتماعية للأسرة المصـرية، أو التـعـريض بالألقـاب والرتب والنياشين، ورجـالات الحياة العامة كالوزراء والبـاشـوات والقـضـاة ومن فى حكمـهـم من رجـال الدين والأطبـاء والمحـامين، وممنوع تصوير حالات الانتحار وحوادث التعذيب أو الشنق، أما القائمة الأخرى فهى تتعلق بالأمن والنظام العام، وتشـتـمل على واحـد وثلاثين مـحظورا منهـا: عـدم تصـوير مظاهر تخل بالأمن العـام، كـالمظاهرات والإضـرابات والثـورات، وممنوع إظهـار نواب الأمـة فى مظهر غير لائق، وممنوع تناول الموضوعات التى تتـعرض لقـضـايا العـمـال وعـلاقـاتهم بأصـحـاب الأعـمال، وغيرها من المحظورات التى تعـتـبـر من صـمـيم عـمل السـينمـا الاجتماعية.

ولم يقتصر دور الرقابة على ذلك فقط، بل كـانت تستـخـدم أحيـانا لمنع مـشروعـات أفلام لأسباب شخصية، كما حدث مع الناقد مــصطفى درويش عندمـا كـان مـديرا للرقابة، حين طلب رئيس مؤسسة السينما منه أن يمنع الموافقة على سيناريو فيلم «المومياء» لشادى عبد السلام بحجة أنه قد يحقق خسائر للمؤسسة المنوطة بإنتاجه، وعندما لم يجد استجابة، طلب إليه منع الفيلم باعتباره «معاديا للقومية العربية» التى كانت شعار تلك المرحلة.

وقراءة هذه القائمة من المحظورات تكاد تحبط أى فنان قبل الدخول حتى فى مرحلة الإعداد، لأنها ببساطة تمنع نشاط صناعة السينما من أسـاسه، لذلك لم يكن غـريبـا أن تحدث مشادات بين رجال الرقابة والفنانين حول إنتاج أفلامهم، أو تشهد ساحة القضاء قـضـايا تتعلق بأفـلام سينمـائيـة، وأبرز هذه القضايا المطالبة بوقف عرض فيلم لـرأفت الميـهى وعــادل إمـام لأنه يتـعــرض للمحامين، ولعل آخر القضايا التى كان لها صـدى عـالمى واسع منع عـرض فـيلم «المهاجر» للمخرج الشهير يوسف شاهين، وكان وراء القضية جماعات دينية لم تشاهد الفيلم ولاتعرف عنه سوى ماقاله بعض النقاد من تفسيرات حول الهدف الأساسى، ولأن أفلام يوسف شاهين تثير عادة اختلافا بين النقـاد فـإنه هذه المرة أثار من قـرءوا النقد المكتـوب حـوله، وصـدرت بيـانات مـؤيدة وأخرى معارضة، ومازالت القضية فى ساحة القضاء مابين منع وعرض الفيلم والتصريح بالعرض.

وليست مصـر هى الوحـيدة فى العالم العربى التى تتعرض فيهـا الرقابة للانتقاد، فـهناك عـديد من البلاد العـربية التى تمنع أفلاما سينمائية سرعان ما تنتشر عبر الفيديو، الذى يوجد فى بلاد بعضهـا لا توجد به دور للعـرض، مع العلم بأن الأطبـاق الفـضـائيـة «الدش» جعلت من المسـتـحـيل إحكام الرقابة فى عصر تحول فيه العالم إلى قرية إعلامية صـغـيرة، ولكنهـا حكاية كل يوم وكل مكان بين السينما والرقابة. ■



توفيق الحكيم


عادل أدهم

ماهى السينما؟

ندوة

السيناريو أية رهانات؟

أقيمت الندوة الفكرية لمهرجان قرطاج السينمائى الذى انعقد خلال الفترة من ١١ إلى ٢٠ أكتوبر ١٩٩٦ تحت عنوان «السيناريو: أية رهانات»، وطرحت ورقة العمل التى قدمها الناقد التونسى **الطاهر شيخاوى** المسئول عن الندوة ثلاثة محاور تتمثل فيما يلى:

أولا: ماهو السيناريو؟ وهو سؤال يبدو نظرياً لكنه جوهرى وقد يتيح لنا إلقاء الضوء على مكانة السيناريو فى مجال أصبح يتداخل فيه الجمالى والتقنى والاقتصادى.

ثانياً: هل يمكن تدريس السيناريو؟ وإلى أى مدى وكيف؟ ويمكن هنا طرح قضايا حذق كتابة السيناريو بالممارسة أو تعلمه بالمدارس والكليات والمعاهد المختصة.

ثالثاً: أية آفاق للسينما الأفريقية والعربية فى الوضع الحالى؟ وقد شارك فى الندوة كمداخلين بناء على اتفاق مسبق مع إدارة المهرجان كل من مدير المركز الوطنى للسينما الفرنسية CNC **مارك تيسييه** (فرنسا) وكاتب السيناريو ومدير مبيعات قناة الأفق - Conal Horizons **نور الدين الصايل** (باريس) والمخرج وكاتب السيناريو والأستاذ بمعهد السينما بالقاهرة **محمد كامل القليوبى** (مصر) وأستاذة السيناريو **جاكلين أوبيناس** (بلجيكا) والمخرج والكاتب الروائى **محمد ملص** (سوريا) والناقد والباحث السينمائى **فاضل الأسود** (مصر) وكاتب السيناريو **إيريك برايدبارت** (أمريكا).

ودُعى للمساهمة فى النقاش بناء على اتفاق مسبق أيضاً مع إدارة المهرجان كل من المخرج الأمريكى الكبير **آرثر بن** وكاتب السيناريو والمخرج **محمود بن محمود** (تونس) وكاتب سيناريو آخر أفلام آرثر بن «فى الداخل» **بيماستاج** وكاتبة السيناريو **أولا بالوچن** (فرنسا) والمخرجة **تيميتى باسورى** (فرنسا) وكاتب السيناريو **مصطفى ذكرى** (مصر) والمخرج والسيناريست **كوروسالا** من (إيطاليا) وكاتب السيناريو **چرار ماريًان** (فرنسا) وكاتب وأستاذ السيناريو **باسكال بونتزيه** (فرنسا) والمخرج **جاستون كابوريه** (بوركينافاسو) والسيناريست **أحمد البدرى** (المغرب) وعميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الحسن الثانى **حسن الصميلى** (المغرب) ومدير مهرجان سان فرانسسكو السينمائى الدولى **بيتر سكارليت** (أمريكا) ومديرة قسم السيناريو بالفميس FEMIS **مارى چينيفييف ريبو** (فرنسا) والصحفى براديو كندا **چان كلود مارينو** ومن قسم السينما والڤيديو بكلية كولومبيا بشيكاغو **رأليس إى ستيفنس** و**حكيم بلعباس** (أمريكا) واستغرقت الندوة ثلاث جلسات على مدى ثلاثة أيام فى الفترة من ١٣ إلى ١٥ أكتوبر الماضى. (وفيما يلى نص المداخلتين اللتين قدمهما المخرج **محمد** كامل القليوبى والناقد **فاضل الأسود**. ■

محمد كامل القليوبى

ماهي السينما؟

السيناريو: أية رهانات

[١]

فاضل الأسود

باحث بأكاديمية الفنون - القاهرة

في تكتسب هذه المداخلة أهميتها - إن كان لها ثمة أهمية - من مرتكزين رئيسيين، يقع الأول منهما على النحو التالي:

[أ] السبق المطلق «لمهرجان قرطاج السينمائي» في محاولة الاقتحام الجرىء لتخوم المناطق الشائكةوالملغومة، والحافلة بالعديد من الصعوبات والقضايا الإشكالية - على الرغم من أنها جميعها - ذات اتصال حميم ومباشر، بل هي موطن الداء، إن كنا نبحث جادين عن الدواء الشافي لمشكلات السينما العربية على وجه التخصيص وقضايا الفن السينمائي بشكل عام، وهي أيضاً بيت القصيد وحجر الزاوية في طريق تلمس إشكاليات الفن السينمائي تمهيداً لدفع مزيد من فاعليات وعوامل النشاط بغية تطويره والارتقاء به.. وأيضاً من أجل توسيع قاعدة المشاهد الذكي المحب للسينما، ومن ثم استخلاص عناصر نشطة تدفعها أشواق المعرفة وتكتوي بنار حرقة الأسئلة، تلك العناصر التي يمكن لها السباحة في المياه الخطرة والعميقة باتجاه الشواطئ البكر والمجهولة. أولئك القادرون على إخضاع المشكلات والظواهر للفحص والدراسة عندما تستلفتهم إشكالياتها، ثم يبحثون من خلال أدوات ومعارف - تم اكتسابها - تمكنهم من تقديم مقاربات نظرية أو معالجات فاحصة ومتأنية، وتلك المعالجات والمقاربات تدفع بكل تأكيد دماء جديدة في جسد الكيان السينمائي فتزيد من فاعلياته وتثرى من رصيده ومرجعياته، وتمهد الطريق نحو أفق أكثر اتساعاً ورحابة، وتخصبه بواسطة الكشف عن خطوط التماس والتقاطع والتلاقي أو التطابق مع حقول فنية ومعرفية أخرى.

[ب] أما المرتكز الثاني فهو مفصل في النقطة التالية:

(١) أهمية وموقع «مهرجان قرطاج» على اتساع خريطة المهرجانات السينمائية - ليس فقط داخل رقعة الوطن العربي بل أيضاً باتصاله بكل المهرجانات السينمائية الأخرى.

(٢) الوزن النسبي لمهرجان يدخل عامه الثلاثين ودورته السادسة عشرة (١٦) في رحلة ومسار يحمل النجاح باطراد.

(٣) الأهمية القصوى لقضية السيناريو باعتباره البنية الرئيسية للنص السينمائي، وفي موقع القلب بالنسبة للمبدع وشبكة الأعصاب وتجميع المعلومات في عملية الاستقبال/ التلقي/ المشاهدة.

ومن هذين المرتكزين، يمكن لنا تقديم مساهمة، وإن كانت قصيرة مختصرة ومتواضعة، فرضتها ظروف متسارعة وغير متوقعة (تم التكليف قبل السفر بفترة ٢٤ ساعة فقط عندما اعتذر الزميل المكلف بهذه المداخلة)، وسوف يقتصر دور هذه الورقة على معالجة محورين إشكاليين فقط هما:

(أ) السيناريو... ما هو؟ وهل يمكن تدريسه؟

(ب) سينما المؤلف؟

أولا: ما هو السيناريو؟

ترى، هل نكتفي بتلك الإجابات الجاهزة والتقليدية التي يجيب بعضها عن السؤال، بأنه - السيناريو - الفيلم مكتوباً على الورق، أو أنه النبتة الأولى والأساسية التي تجسد سطورها تجليات سينمائية لاحقة؛ بمعنى أنه جملة العناصر من الأفعال والأحداث والتحولات والأشخاص والمنطوق (حوار) أو المسموع/ جملة ما يضاف على شريط الصوت من أصوات طبيعية (رياح، هزيم الرعد وشقشقة العصافير.. إلخ) أو الأصوات المصنوعة وتشمل (الموسيقى التصويرية وصوت موتور السيارة وانصفاق الأبواب.. إلخ). وقد يزعم البعض أن كل تلك المفردات - رغم تنوعها وشمولها - تغيب عنها العناصر البصرية وهو قول مردود عليه، ذلك أن جملة العناصر المدونة على الورق - رغم أنها تبدو قارة وساكنة فوق سطور الورق - إلا أنها متخمة بكل العناصر الحية والحركية التي تقول لنا على لسان كلمات السطور: هيا.. تعالوا وانظروا.

وسواءً كان السيناريو المكتوب حاملا للعناصر البصرية وهو ما نذهب إليه ونعتقد في صحته أو أنه يخلو منها، فإن ذلك النوع من التعريف يظل تعريفاً إجرائيا وبذلك نظل في حاجة لإلقاء مزيد من الأسئلة أستطيع من خلال تلك المداخلة ترتيبها على النحو التالي:

١ - هل نحتاج فعلياً للسيناريو؟

٢ - ما هي فائدته على مستوى المبدع/ المشاهد؟

٣ ـ لمن نتوجه؟

ثم بعد ذلك نعود لطرح السؤال: ما هو السيناريو؟

ثانياً: (ا) السيناريو: هل يمكن تعليمه؟

١ ـ سؤال ملغز ومراوغ مما يسمح لهذه الدراسة أن تتراوح الإجابة عنه بين (نعم ولا).

وقد نقابل السؤال بسؤال آخر: هل يمكن لنا تعلم الشعر أو الرواية؟

نقول نعم، يمكن لنا تعلم علم العروض والإلمام بمختلف بحور الشعر ونتعرف على علم القوافى والأوزان وكذلك موسيقى الشعر، غير أن السؤال الذى يفرض نفسه: هل دراسة كل ما تقدم تتيح لنا الحصول على عضوية نادى الشعر فنصبح شعراء؟

أم نكتفى بتلك المعرفة النظرية ـ مهما كان حجمها أو قيمتها ـ ونظل نعانى من افتقاد الموهبة أو تهافتها، وإذا اخترنا الإجابة بالنفى فنكون عندئذ لسنا بحاجة إلى افتتاح مدارس أو مراكز مختلفة تكرس من أجل تعليم السيناريو، وهو ما سوف يقودنا إلى السؤال المهم : أية برامج يمكن إعدادها لمجموعات الطلاب المنخرطين فى قاعات الدراسة؟

٢ ـ أية برامج؟

لسنا فى حاجة للقول بأن عشرات من الكتب تكرس لقضية دراسة وتعلم السيناريو لعل أقدمها هو كتاب (جون هوارد لوسون)، غير أن معظم تلك الكتب ينتمى إلى نوع الكتابة الشعبية التى تريد أن تصب قدراً متفقاً عليه من المعلومات داخل عقل الطالبة/ الطالب ويكون الهدف منها اجتياز اختبارات آخر العام، وكتب مثل تلك تتحدث عن القصة والتيمة والحبكة والشخصيات... إلخ، وتحشو أدمغة الدارسين بوصايا وتعليمات تقترب من «الوصايا العشر» كما فى العهد القديم وتصبح عملية استظهارها فى مثل استظهار قوانين الجاذبية ونظرية (فيثاغورس)، إن إشكالية تدريس السيناريو ووضع مناهج تعليمية له إنما يستدعى العمل على تحويل الإشكالية إلى مشكلة بمعنى إخراجها من حيز ما هو نظرى ومجرد إلى

السيناريو: أية رهانات؟

حيز العملى والمحسوس بحيث يمكن الإمساك به بعد تحديده ثم إخضاعه للفحص والدراسة والاشتباك معه فى جدلٍ مثمر.

وفى هذا الخصوص، يمكن للدراسة أن تعرج قليلا وبسرعة على جهد بذله الباحث (مدكور ثابت) فى كتابه «النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣).

وهو يذهب إلى القول بوجود حاجة لتقنين الفن ووضع قواعد له ولكنها ليست فى شكل سجن من القوالب ولكن من خلال معالجة ترى اللعب والمراوغة الفنية هما ركيزتا الفيلم السينمائى، ويمكن الوقوف على ذلك الرأى من خلال دراسة وفحص الألعاب ومن ثم معرفة قانون اللعبة؛ ذلك أن المفاجأة أو المفارقة إنما تخضعان كلاهما لقوانين، بل إن (ميك بال) الباحثة البلجيكية وزميلتها (شلوميث ريمون كينان) وغيرهما تجعلان الشخصيات والأحداث خاضعة لمثل تلك القوانين، ويواصل (مدكور ثابت) فكرته بأن اللعب يظلل أيضاً مشكلة التوقيت أو الزمن من حيث الطى أو الكشف وتوقيت الكشف عن المعلومة.

وهذا يستدعى وعياً مسبقاً قبل الدخول فى مشروع الكتابة، وحتى أولئك الذين يزعمون بعدم وجود قانون خاص وداخلى وإنما يبدعون تحت تأثير اللحظة أو عفو الخاطر وبدافع الارتجال وعدم التخطيط، فإنهم إنما يترسمون نهجاً تحكمه قوانين إبداعية ويجاهدون دون أن يدوروا تحت سقفٍ تنظيرىً يكون الهدف منه تبرير عدم التنظير والانطلاق إلى عالم من الارتجال، وسوف تستخدم الدراسة هذا مصطلحها الخاص تحت عنوان «الارتجال المحسوب».

(ب) فكرة سينما المؤلف:

شاع ذلك المصطلح فى الفترة من ١٩٥٤ ـ ١٩٦٥ على ألسنة المثقفين أو فى الكتابات النقدية منذ أن قام بصياغته (أندريه بازان) وصار معتمداً لدى كل المراجع والدراسات، بعد أن أشار إليه (بازان) داخل دراسته المعنونة باسم (Pol-itique des Auteures) وتذهب الفكرة إلى القول بأن تحليل أفلام مخرج ما، سوف تكشف «عن عملية الاختيار الشخصى أثناء عملية الخلق الفنى، وأن العامل الشخصى ـ فقط ـ هو معيار أو دستور مرجعى لعالم المخرج/ الفنان.. وتلك الحجة تصبح دوماً علامة أو قرينة على مدى تنامى وتطور ذلك الفنان من عملٍ إلى آخر».

وازداد أوار تلك الفكرة بما تلاها من موجات فنية أوروبية مثل تيار «سينما الفن» وكذلك من جملة الإنتاج المستقل للأفلام ١٦مم، ولقد ساعدت فكرة سينما المؤلف فى التكريس لفكرة أخرى؛ فكرة المبدع الفرد Individual Authourship، وقد نلمس أبعاد فكرة المبدع الفرد بشكل واضح فى إبداعات من سبقوا أمثال (إيزنشتين) أو (جان كوكتو) و (لويس بونويل) وحتى بالنسبة لبعض المخرجين الذين انخرطوا فى نظام شركات الإنتاج ونظام الاستوديو الهوليودى من أمثال (ألفريد هتشكوك) أو (هوارد هاوكس)، ونستطيع القول بأن أحد أهداف أصحاب فكرة «سينما المؤلف» كان و إبراز بعض الأسماء التى تحظى بالقدر المعقول من الشهرة وتقع فى منطقة الظل، وهى تلك الفئة التى يقال عنها غالباً ـ فى عرف النقاد ـ «مخرجو الفئة الثانية»، ومعظمهم من الأمريكيين وهى مصادفة قد تسترعى الانتباه، أما الهدف الثانى فهو إسباغ التقدير على تلك الفئة باعتبارهم «فنانين شاملين»، ومتعددى المواهب ويعملون بعيداً عن شروط رؤوس الأموال فى الاستوديهات.

وبالطبع فإن الموجة الجديدة فى فرنسا قد أسهمت فى تأكيد الفكرة القائلة بأن المخرج صار مساوياً - رأساً برأس - للكاتب الروائى، وبالتالى فهو فنان أصيل وموهوب وصاحب أسلوب مميز.

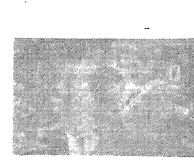
ورغم ما تعانيه فكرة سينما المؤلف من مشكلات وما يعتورها من مزالق، إلا أنها - فى أحد جوانبها - تبدو كأنها حركة تبغى إعادة بعث وإحياء رومانسى للسينما بشكل عام ولسلطة الفنان المبدع على وجه الخصوص، بيد أن الفكرة أخذت تصطبغ بأبعاد سيكولوجية مما أفقدها الاستمساك بجذورها الأولى وطريقة توظيفها، وصحيح أن بعض المشتغلين فى مجال الصحافة السينمائية مع فريق من بعض النقاد مازالوا تحت إغراء فكرة نظرية المؤلف حيث تنصب كتاباتهم - دائماً - على إعطاء تقدير مبالغ فيه للمخرج باعتباره هو محور العمل الإبداعى، دون غيره، وهم يسرفون فى الشرح والتحليل.

غير أن ذلك الاتجاه النقدى يقارف خطأ واضحاً حيث يقلص وظيفة اللغة فى تفسير مختلف العمليات السيكولوجية ويتجاهل دور العقل الواعى، ويضرب صفحاً عن أهمية تحديد هوية الراوى وموقعه - بوصفه إحدى تقنيات فعل الحكى، كما تجدر الإشارة إلى عدم التفاتهم إلى ضرورة التفرقة بين المؤلف وشخصية الراوى/ الرواة - بوصفهم أداة/ أدوات فى عملية صياغة المتخيل السردى.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه رغم الملاحظات الشديدة حول فكرة سينما المؤلف، إلا أنها أسهمت - دون قصد منها - أثناء تلمسها لبنية شارحة يمكن أن تفسر أو تكشف ملامح المؤلفين/ المخرجين، فى أن تفتح الباب أمام نظام جديد فى مقاربة العمل السينمائى يمكن تسميته «بنائية المؤلف Au-teur - Structuralism»، ولقد عولجت تلك الفكرة فى كتابات كلٍ من (**جوفرى نويل سميث** Goeffery Nowell Smith) فى كتابه حول (فيسكونتى) الصادر فى عام ١٩٦٨ وأيضاً لدى «**بيتروولن** Peter Wol-len»فى كتابه «المعانى والإشارات فى الفيلم "Signs & Meaning in Cinema"».




الصعلوك يقابل المليونير - شارلى شابلن يتناول الغداء مع صديقه المليونير فى فيلم «أضواء المدينة» ١٩٣١.



مشهد من فيلم «المواطن مصرى» عن رواية الكاتب يوسف القعيد.

إن رؤية قضية سينما المؤلف من منظور بنائى قد أكسبها كثيراً من الفاعلية والتأثير وتغير مفهوم النظر أو الحكم إلى اسم المؤلف وإخضاعه للدراسة والتأمل، ولم يعد اسم المؤلف مجرد هيولى غير محدد أو صيغة رجراجة مائعة بل تحول إلى مبحث دراسى وقضية واضحة المعالم.

خاتمة

لقد حاصرتنا طويلا الصيغ الجاهزة ووقعنا تحت قبضة معايير قديمة تجاوزها الزمن وأرهقنا من سيطرة وسطوة النص النقدى القديم والوافد من أوروبا، والحق نقول إنهم فى أوروبا قد عانوا بالقدر نفسه الذى نعانى منه هنا، ولكن أصبح من الميسور الآن الفكاك من ربقة هيمنة النص النقدى التقليدى وأن نفعل مثلما فعلوا هناك فى أوروبا، لنا الحق فى مجاجاة نصوص الهيمنة.

ولسنا فى حاجة إلى القول بأن مجمل أفكار المخرج ووجهات نظره إنما هى فى نجاحه وقدرته على إقامة بناء فنى يتشابك ويتجاور وربما يشتبك مع دائرة محيطة ومجتمعة. ■

(القاهرة ٨ - ١٠ - ١٩٩٦)

الهوامش:

لمزيد من القراءة يمكن الرجوع إلى:

(1) Amberson, Roneld, "Structure & meaning in Cinema in Movies & methods by Bill Nicolas.

(2) Amount, Jacqes, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Verent, "Aesthetics of Film" Austin: Taxes, universty Press, 1992.

(3) Gidal, Peter, "Materialist Film", N.Y.: Rotldge, 1989.

(4) Wallen, Peter, "Signs & meannig" London: 1969.

(٥) فاضل الأسود، «السرد السينمائى»، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

(٦) مدكور ثابت (د)، «النظرية والإبداع - فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب»١٩٩٣.





محمد كامل القليوبى

أستاذ بمعهد السينما ومخرج مصرى

فيما يلى نص المداخلة التى قدمها المخرج السينمائى المصرى **محمد كامل القليوبى:**

قـ ماهو السيناريو؟... الإجابة الشرعية والتعريف المدرسى التقليدى له هو الفيلم مكتوباً على الورق، أو هو الخطة الأساسية التى سيتم بناءً عليها صنع الفيلم وتصويره، بالإضافة طبعاً إلى البديهية المعروفة بأنه بدون سيناريو لايوجد فيلم.... ولنلاحظ أن هذه التعريفات جميعها لن تحدد جوهر السيناريو إلا بإحالته إلى الفيلم، فالفيلم المكتوب على ورق هو استبدال للسليلويد بالكلمات، وتصور أولى للفيلم الذى لايمكن للكلمات أن تحل محله.

إن الإحالة المستمرة إلى الفيلم تعنى ببساطة أن سؤال ماهو السيناريو؟، هو فى الواقع سؤال ماهو الفيلم... سواءً أكان تخطيطاً أم مشروعاً أو تحققاً على السليلويد فجميعها مراحل لشيء واحد، وإذا كانت مسألة هل السينما لغة أم لا لم تحسم حتى الآن، فإن تعريف الفيلم بصورة أدق لم يتحدد بعد...

ثمة اقتراحات عدة لأشكال وصيغ سينمائية متعددة، فمقابل السينما الأمريكية الهوليودية ظهرت سينما المؤلف فى أوروبا وسينما المستقلين فى أمريكا، ولقد اعتبرت سينما المؤلف التى تعلى من شأن الأفكار وخصوصية الرؤية الذاتية للفنان فى السينما، بأنها تعلى من شأن السينما نفسها ومن فنيتها، وتضعها فى مصاف العلوم العليا فى مجال الدراسات الإنسانية والفنية، كما بدا فى اتجاه مواز لما سمّى بالأفلام الاشتراكية وقُصد بها الأفلام السوفيتية بشكل خاص وأفلام أوروبا الشرقية عموماً.. والتى اتخذت مواصفات السينما الهوليودية من ناحية نوعية الإنتاج وإمكانياته، ولعلهم تصوروا مبكراً أن وسيلة الحرب والمواجهة العسكرية وأشكال التسليح الحربى لاتختلف كثيراً عن المواجهة الفكرية فى مجال الدعاية والسينما من زاوية ضخامة الإنتاج وإمكانياته، والتوجيه الفكرى أيضا، مع ملاحظة أنه على الرغم من هيمنة الدولة على الإنتاج وعدم وجودها ضمن المستقلين كما هو الحال فى السينما الأمريكية، إلا أن السينما الأخرى المخالفة والمعارضة للتوجيهات والتوجهات العامة قد شقت طريقها داخل المؤسسات الإنتاجية فى الدول الاشتراكية واكتسبت أهميتها من وجودها خارجها توجيهياً وداخلها إنتاجياً، ومع الترحيب الدعائى بكل ماهو مخالف أو معارض فى المعسكر الاشتراكى سلطت الأضواء بقوة على السينما الأخرى داخله، فظهر عدد من أهم سينمائيى السينما المعاصرة فى بلدان المنظومة الاشتراكية سابقاً مثل **تاركوفسكى وشوكشين وميخالكوف وإبولادزى وفايدا وزانوسى وبولانسكى وميكلوش يانشو وفيرا كتيلوفا ويرى مينزل وإيفان باسر الذى احتضنته أوروبا وميلوش فورمان الذى احتضنته أمريكا ودوسان ماكيثيف وأميركوستاريكا** وغيرهم كثير... ومن المثير للانتباه، أن هؤلاء المعارضين على هامش السينما الاشتراكية والذين أنتجت أفلامهم من خلال مؤسساتها (مع بعض العنت ولكن مع كثير من التساهل فى الشروط الإنتاجية قياساً على وضع المستقلين فى السينما الأمريكية) قد تم دمجهم والترويج لهم من خلال الحملات الدعائية الغربية لمجرد معاداتهم للنظام السوفيتى دون أن يفطنوا إلى أن هذه المعاداة على أرضية النظام الأيديولوجية نفسها وقد تنحوا أحيانا إلى يسارها.... فى الوقت نفسه الذى تم فيه ترويض أى مستقل أمريكى قد يصعد إلى شبكات التوزيع العالمية التى تنحصر مهمتها أساساً فى الترفيه عن خمسمائة مليون ناطق باللغة الإنجليزية فى مختلف أنحاء العالم... ولعل فيما حدث لبعض المستقلين اللامعين الذين تم استيعابهم فى هوليوود بدءاً من **جون كزافتس** وانتهاء **بآبل فيرارا** خير مثال على ذلك..

هوليوود مغلقة وأوروبا توارب الباب.. وخلف الباب الأوروبى المواربة، يندفع أولئك الذين يبحثون عن فرصة ما من العالم الثالث كى يصل صوتهم إلى العالم... ولكن أى عالم؟!... الغرب بحرصنا على الصدق فى تقديم رؤيتنا لعالمنا، ولكنه لايقول الحقيقة كاملة فيما يتعلق بعالمه... وبالطبع فلاينبغى علينا أن نتخلى عن قيمة الصدق كما لاينبغى علينا الاعتراف بالكذب... ولكن الصدق فى سينما العالم الثالث هو صدق موجه للأوروبى

على الأغلب ليرى بمنظوره وثقافته ما يحب أن يراه (بمبالغة فى الحقيقة أحياناً، لصالحه).

وفى مواجهة الكذب ودفن الرءوس فى الرمال وتجاهل الحقائق، والحساسية المفرطة فى الحديث عن تردى الواقع فى بلادنا، وتوهم أن العالم لاهم له إلا الهجوم علينا، اتخذ رد الفعل من التعبير الحر ومواجهة الذات والإعلاء من شأن الحقيقة طريقاً لمواجهة الكذب والتزوير الذى بثته آلاف الأفلام ولعشرات من السنين، ويعلى بهذا التعبير السينما المصرية لأنها ببساطة هى السينما الوحيدة التى أنتجت آلاف الأفلام (مايزيد على ثلاثة آلاف فيلم) ولعشرات السنين (بدأ أول عرض عام ١٨٩٦، وأول إنتاج محلى عام ١٩٠٧، وأول ستوديو عام ١٩١٧)، ولكن هل هذه الخاصية التى تؤخذ على السينما المصرية بتزييف الواقع تقتصر عليها فقط دون أن تمتد إلى السينما الأمريكية والفرنسية والإنجليزية والإيطالية والهندية... إلى آخر السينمات القديمة فى العالم فى صناعة اتخذت من الترفيه هدفاً أساسياً لها؟.... بل هل يمكن للسينما كصناعة ترفيهية فى الأساس أن تقوم على غير ذلك؟ مع ملاحظة تواجد إنتاج مضاد ومخالف لهذه السينما دائما داخل هذه الصناعة، بل لعله لا يقوم دون وجودها هى نفسها... إن نسبة هذه الأفلام المخالفة تكاد تكون واحدة فى جميع السينمات القديمة.

وإذا كنا قد أقررنا بأن السيناريو هو الخطة الأساسية لصنع الفيلم، فهذا يعنى أن نوع الفيلم وتوجهه يتحدد منذ البداية بالسيناريو، ومن هذه الزاوية يبدو أن تدريس السيناريو والأسلوب الذى يجرى به يتضمن بالضرورة تلقينا أو توجيهاً لنمط معين من الكتابة، ويمكننا أن نلاحظ أن تعليم السيناريو من الناحية الحرفية البحتة قد تحول إلى مادة تجارية رابحة لدور النشر ولبعض المؤسسات التعليمية الخاصة التى تتملق طموحات آلاف البشر فى أن يصبحوا كتاباً للسيناريو من زاوية الوجاهة الاجتماعية أو لتزجية أوقات الفراغ، وترجع هذه الطموحات أساساً إلى أن كتابة السيناريو لاتتطلب ممن يمارسها سوى قلم وبضعة أوراق لينضم بعدها إلى طائفة كتاب السيناريو، أى إلى العمل السينمائى....

السيناريو وتعليمه

إن عشرات الكتب التى تصدر سنوياً لتعليم السيناريو وتوزع طبعاتها الشعبية كميات كبيرة من النسخ، تعلن عن هدفها بالتعليم الذاتى لكتابة السيناريو لأى مواطن يرغب فى ذلك بل وينص بعضها على أنه كم من ربة منزل أصبحت مؤلفة درامية مرموقة بفضل قراءة هذه الكتب.

على أنه مما يجدر الانتباه إليه هو أن هذه الكتب التى تنصب بشكل أساسى على اتخاذ نموذج الفيلم الأمريكى نموذجاً أساسياً ووحيداً على الأغلب من ناحية شرح المواصفات وتطبيقها، لم تنجح فى خلق كتاب سيناريو بمواصفات السينما الأمريكية التقليدية ولكنها نجحت على الأصح فى تكوين جمهور من نوع خاص لهذه السينما، إنه جمهور يعتبر نفسه مشاركاً وفعالا بمعنى أنه يمارس أهم عمل سينمائى وهو كتابة السيناريو حتى ولو لم ينفذ أياً مما يكتبه، إن كتابة السيناريو من هذه الزاوية تتشابه مع الكتابة الأدبية لكل من يتصور نفسه كاتباً أو يجد فى نفسه القدرة على الكتابة ولكن بينما يخرج من بين هؤلاء كتاب للشعر والقصة وللرواية لايخرج من بين من يحاولون كتابة السيناريو؛ كتاب سينمائيون بصورة حقيقية، ولعل ذلك يرجع إلى أن كتاب الأدب يعتمدون فى الغالب على تراث أدبى ولغوى قائم لبضعة مئات أو آلاف السنين بينما يخضع كاتب السيناريو منذ البداية لهيمنة نموذج واحد تعليماً وكتابة وتطبيقاً على نماذج سينمائية شائعة.

وعلى وجه التقريب تكاد معاهد السينما فى جميع أنحاء العالم فيما عدا استثناءات قليلة، تتفق على تدريس قواعد كتابة السيناريو بالطريقة المعروفة فى السينما الأمريكية وتطبيقاً على نماذجها، بل إن تسمية هذه النماذج بأنها القواعد الكلاسيكية لكتابة السيناريو لفن أتم بالكاد مائة سنة من عمره، تتجاهل أن هذه الصياغات (القواعد) قد قام بوضعها فى بدايتها ممثلون تم نفيهم من المسرح، وكتاب كانوا يجلسون فى أركان (البلاتوهات) الأولى ليصيغوا مايملى عليهم من أفكار المنتجين والممثلين، قبل أن تتطور مهنة السيناريو إلى نوع من التخصص الدقيق ويكتسب كمهنة أهمية أساسية مع تطور فن السينما.

ولعل فى هذه المقارنة بين الكتابة الأدبية والكتابة للسينما تكمن الإجابة عن سؤال: أى طريق ننهج فى التعامل مع الكتابة للسينما؟ حيث يجب اعتبارها منجزاً ثقافياً له جذور تراثية راسخة على مستوى الثقافة القومية يستمد منها مرجعيته وليس من السينما نفسها.

وبالنسبة لنا يصطدم الأمر بكثير من العقبات حيث يجرى كثيراً الترويج لفكرة أن الجذور التراثية لدينا تعوق تطور طرق ووسائل التعبير الفنى، ويمتد الأمر ليصل إلى الحط من قيمة النوع Gender نسبة إلى ثقافتنا القومية وأصولها، حيث يبرر وجود الميلودراما فى السينما العربية بطبيعة الفكر الإسلامى والمفهوم الإسلامى للإرادة البشرية الذى يجعل البشر دمى ميكانيكية من صنع الرب يحركها كما يشاء، وأن كل شىء قد أعد سلفاً وسطر منذ البداية حتى النهاية، وهو مايولد الميلودراما ولايولد التراجيديا المبنية على الاختيار الحر، والشىء نفسه أيضا بالنسبة للفارس المهنى على أساس الميلودراما والكوميديا المبنية على أساس التراجيديا.

ولكن، ألا توجد الميلودراما فى جميع أنحاء العالم ولدى كافة طرق التعبير الفنى لدى جميع الشعوب؟، ولماذا تصبح نعتاً سيئاً وعلامة مسجلة للسينما فى البلاد العربية وفى مصر بشكل خاص دون أن تصبح كذلك فى بقية أنحاء العالم؟، بل ولماذا تصبح قدراً لافكاك منه لصياغة المفهوم الإسلامى للعالم فى صورة من التعبير الفنى؟

إن الميلودراما والفارس يشكلان الروح الشعبية فى التعبير لدى جميع شعوب العالم، والميلودراما هى انطلاق العواطف الشعبية المكبوتة، هى النوع الفنى الذى أطلقت له الثورة الفرنسية العنان عندما سمحت للفرق المسرحية الشعبية أن تنطق حيث لم يكن مسموحاً من قبل بالنطق على خشبة المسرح سوى «الكوميدى فرانسيز» فى فرنسا «والمسرح الملكى» فى بريطانيا، بينما كان على الممثلين فى سائر الفرق الأخرى أن يقوموا بالتمثيل الإيمائى الصامت، وعندما سمح لهم بالنطق والحديث على خشبة المسرح انطلقت الميلودراما.

إن السينما الأمريكية الشعبية المهيمنة فى جوهرها وفى معظم إنتاجاتها تتراوح ما بين الميلودراما والفارس، بل إن تعبير «الميلودرامات الأمريكية العظيمة فى الخمسينيات» يتخذ كعلامة مهمة فى تاريخ السينما الأمريكية.

لماذا إذن أصبحت الميلودراما كنوع وصمة فى جبين السينما العربية وعلامة على الانحطاط؟!... إن ذلك يحدد موقفاً من الثقافة الشعبية ومن التراث القومى... إنه موقف يتخفى خلف النوع (الميلودراما) من الثقافة القومية، وهو الأمر الذى ينبغى أن نواجهه بشجاعة... لقد استجابت السينما للعواطف الشعبية الدارجة، وعبر عشرات السنين تحت صياغة هذه العلاقة بين متفرجين أسهموا فى خلق هذه السينما وصياغة أنماطها، وصناع أفلام استجابوا لشروط الثقافة السائدة... وهو أمر وإن كان يعد فى جانب منه إيجابياً إلى حد بعيد فى خلق وعاء لهذه الثقافة القومية داخل السينما نفسها، إلا أن خطورته تكمن أيضاً فى أنه قد استجاب لأكثر جوانب هذه الثقافة تخلفاً ولم يتخذ موقفاً نقدياً منها.

وهكذا وجدت السينما الجديدة نفسها فى مواجهة وضع مشابه إلى حد بعيد لما واجهه المسرح العربى من قبل، وهو أن تقطع الصلة بجذورها من أجل التطور، ولكن تجربة المسرح العربى فى محصلتها النهائية تبدو غير مشجعة على الإطلاق، فلقد دفع ثمناً فادحاً لذلك، وعندما أدرك صناع المسرح



كلير بلوم فى فيلم «أضواء المسرح» ١٩٥٢ مع شارلى شابلن



الكيت كات

العربى مدى الهوة التى اتسعت بينهم وبين متفرجين عادوا ليحاولوا وصل ما انقطع ولكن دون جدوى، فلقد نتج شىء يشوبه كثير من التشوه فى محاولة استعادة واستلهام الأشكال المسرحية القومية والتراثية القديمة... ولم يظهر على الأغلب سوى الوجه الفلكلورى وقد فقد كثيراً من روحه.

والآن يجرى الشىء نفسه فى السينما، قطع الجذور من أجل التطور، وبقدر ما يبدو فى ذلك من ثورية، وبقدر ما قدم عدداً من الإنجازات المهمة على مستوى تطور الفن السينمائى فى البلاد العربية، إلا أننا ينبغى أن نلاحظ بقلق أن هذا التطور قد أدى إلى أن تصبح السينما فى بلادنا سينما ناطقة بالعربية أكثر من كونها سينما عربية.

كما أن الإنجازات التى قطعت على مستوى التجريب، واقتراح صيغ وأشكال معاصرة قد صبت فى تيار السينما الأوروبية المناوئة لهيمنة النموذج الأمريكى دون أن تصب فى اتجاه تطوير السينما القومية بالمنطقة العربية، وعلى نحو ما فإن ثمن اعتراف الآخر (الأوروبى) بدا على مستوى الممارسة السينمائية والعرض والمشاركة فى الإنتاج، يبدو باهظاً بانقطاع الصلة مع المتفرجين التى تمت صياغتها عبر زمن طويل.

ومع ذلك فإنه لايمكن نفى التجريب كما لايمكن نفى التطوير حتى إلى حد قطع الصلات مع السينما الشعبية السائدة... ولست بصدد تقديم اقتراحات فلاتوجد حلول أو بدائل لهذا الوضع، ولكن ما أؤكد عليه أن وجود الصياغتين (الشعبية والتجريبية) وتجاورهما دون إنكار السينما الشعبية وتجاهلها وهو ما يحدث للأسف فى مجالات النقد السينمائى وتعليم السينما، سيؤدى إلى تطور مفهوم المتفرجين (الطرف الأساسى فى العلاقة) للسينما الشعبية ومن ثم تطويرها.

لاتوجد معادلات قابلة للحل، وتعليم السيناريو بل وحتى تعريفه لايمكن له أن يتم بصورة صحيحة إلا بوضع جميع هذه الأفكار فى مجال المناقشة والاختبار، وعبر مرحلة ما من الزمن ستولد هذه السينما العربية التى لم توجد بعد. ■

الحقيقة الفنية ليست حقيقة رديئة

جلال الجميعى
كاتب وناقد سينمائى مصرى

هذه هى المداخلة الثالثة حول السيناريو فى الندوة المقامة ضمن فعاليات مهرجان قرطاج سينمائى السادس عشر لكنها لم تلق فى المهرجان لعدم حضور الكاتب

قـ أن نختار السينما:

إن المفارقة فى فن الفيلم أعظم منها فى أى فن آخر، وأشد إثارة للحيرة، وأكثر تجسيداً للإشكالية التى تؤدى بنا إلى الخاصية الجوهرية للفن.

فالسينما وإن كانت تصنف تاريخيا بوصفها الفن السابع إلا أنها منظور إليها من زاوية خاصية التجسيد، تعد الفن الأول، ومن ثم فهى أعظم الفنون التى تعطى العالم الواقعى الحى بشحمه ولحمه.

وعندما نتبين أن هذا العالم الحى المعطى هو أيضا محض خيال نكون فى آن واحد إزاء أشد المفارقات إثارة للعجب، وإزاء الخاصية الجوهرية للفن فى أسطع أشكالها مادام كل عمل فنى هو كائن خيالى حط بأرض الواقع وتجسد فى عجينة من تراب وخيال.

وإن كان العالم الواقعى ليس واحدياً ثابت الشكل، وإنما بالأحرى هو روح متحول فى الزمن يتبدى فى كل لحظة كائناً مغايراً، فالسينما التى استحوذت منفردة على جميع مفاتيح السر تبدت بدورها فى آلاف العوالم والبشر والصور والأشكال واللغات والحكايات الحية الناطقة، ولم يكن هنالك من بد أن يشتمل الفن السابع على الفنون الستة مجتمعة وممشروبة فى معامل هوية الفن الجديد الذى أعلن ذاته عالماً على قد العالم نفسه.

وتلك الخاصية الفريدة فى السينما لا نجد لها معادلا أنطولوجياً إلا فى ظاهرة الحلم، فالحلم هو الظاهرة الأنطولوجية التى تتشكل فى البرزخ القائم بين الوجود الحقيقى والوجود الوهمى، وهكذا فحينما تطفأ أنوار صالة العرض فقد تقرر للمرة الأولى فى سجل الخبرة الإنسانية أن نشهد الحلم أمامنا فى ساعات اليقظة.

وخاصية التجسيد المميزة لفن السينما أعطت لهذا الفن ثمرتين لم ينالهما غيره: الأولى هى المقدرة على جذب كل الناس وكل الأعمار السنية حول إبداعات هذا الفن، والثانية هى قدرة هذا الفن على تشكيل ما يشاء من عوالم فنية ورؤى إبداعية مادام الشريط السينمائى يستطيع أن يحوى كل ما تحويه الدنيا الواقعية نفسها من طبيعة ووقائع وحكايات وأفكار ويتيح لصانع الفيلم حرية هائلة فى إظهار الكيفيات المختلفة التى يمكن أن تتبدى بها هذه الدنيا وآفاق النظر التى يحرص الفنان على إتاحتها للجالسين فى مقاعد الرؤية فى الزاوية التى اختارها.

ولا تقتصر خاصية التجسيد السينمائى على عرض الأشكال المادية الواقعية وشغلها للحيز وامتدادها فى المكان، بل تشتمل تلك الخاصية الفذة على تقديم الفعل المتصل وديمومة الحركة والتواصل الزمنى للوقائع والأحداث.

فإطار اللوحة الزيتية وسكون التمثال المنحوت ظلا يقدمان طول الوقت «لحظة» واحدة منتزعة من اتصال شامل بحيث كان التجريد الإجبارى سمة لأكثر اللوحات واقعية.. وأقدر التماثيل على التعبير، حتى جاء الزمن السينمائى ليفتح «أفقاً» جديداً للفن الإنسانى ليس له به سابق عهد.

وفى البداية كان الظن أن اللقطة السينمائية المتصلة بدون قطع هى التعبير السليم عن استمرار الزمن الواقعى، ورأى البعض استبعاد المونتاج تقرباً من الواقعية، أما الآن فقد أصبحنا نعرف أن وعى الفرد الواقعى وإدراكه للحياة والطبيعة والأحداث من حوله يحفل بكل أنواع المونتاج السيكولوجى والفسيولوجى والفيزيائى (فالإنسان الواقعى يرمش بعينيه ويحول نظره فجأة أو ببطء من شخص إلى آخر ومن مكان إلى آخر وتمر سيارة تقطع اتصال الرؤية عبر الطريق، وتتوالى موضوعات الإبصار وتتغير مع الحركة العادية لرأس الإنسان وجسده، وينتقل مركز تيار الوعى والإدراك مما يراه الإنسان بعينيه بل ما يدور بداخله من خلجات وأفكار .. إلخ.. إلخ).

بل إن المناظر والرؤى التى يراها كل البشر فى أحلامهم خلال فترة النوم والزوايا

العجيبة وتداخل الصور والانتقالات الحادة الفجائية من شكل إلى شكل.. إلخ هذه الخبرة التى عاينها الجميع يومياً إنما تهيئ أشد الناس بساطة وابتعاداً عن الثقافة لتقبل أكثر أنواع المونتاج السينمائى غرابة وحدة وانتقالا من السطح إلى الأعماق.

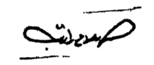
حياة السينما لا موتها

والآن هل يمكن للفن العجيب الذى ابتكره الإنسان ممتلكاً لخواص الإحاطة بالدنيا ومخلوقاتها وكائناتها الزمانية والمكانية والاقتراب منها إلى هذا المدى يرصدها ويشف عنها كاشفاً عن قدرته كأداة للمعرفة والإدراك، ثم هو يعيد ترتيب كائناتها وأشكالها وحقائقها وأهدافها المرسومة وأهدافها التى ينبغى أن ترسم كاشفاً عن قدرته كأداة للتواصل الإنسانى واستبصار الوعى والمصير والارتقاء والتجاوز والنفى والرفض وإعادة صنع الحياة الإنسانية.. نقول هل يمكن لهذا الفن بخواصه الفريدة أن يموت بتلك السهولة التى يجرى الكلام عنها؟!

من الخطأ الظن بأن ماتراه من مظاهر باعثة على القلق ليست سوى علامات ومؤشرات وتجهيزات ممهدة لمشهد موت السينما، إن السينما هى كائن كبير يحيا ويتنفس ويتعرض للمؤثرات المختلفة التى تحيط بسياقه التاريخى فى كل مرحلة من مراحل حياته ومن ثم فربما كان من الأوفق أن نرصد:

أولا: إن فناً إنسانياً مثل فن السينما ليس قابلا للإلغاء وأنه وجد لكى يبقى.

وأن نرصد ثانياً أن فن السينما رغم مكانته الفريدة وما يقوم به من دور فى الحياة الإنسانية يتعرض فى هذه المرحلة من حياته لسلسلة من المتاعب والمشكلات الضاغطة المهددةالتى جاءت كلها من دوائر خارج الفن ذاته.. دوائر سياسية واقتصادية ودعائية.. أى أن قوة هذا الفن وحيويته وتنوعه وضرورته هى عوامل تحول بين فن السينما وأن يكون هو نفسه المسئول عما يحيطه من مشكلات.. فلا يجوز أن نتحدث عن موت السينما إلا إذا كان ثمة مرض عصبى انبعثت جرثومته من داخل فن الفيلم، لكن مثل هذا الفرض يبدو منافياً للحقائق





مارلين مونرو

الأساسية، فربما تزول مدرسة فيلمية أو يخبو اتجاه سينمائى أو تضعف فى الممارسة فلسفة سينمائية معينة ولكن تظل السينما نفسها أداة فنية قادرة على إبداع ما يشاء الفكر الإنسانى من رؤى جديدة.

ومن المؤكد أن العلاقة بين السينما والتليفزيون هى معادلة كبيرة لم تجد بعد طريقها إلى الاستقرار ومازالت تتأرجح بين الميل إلى القضم من كعكة السينما وبين تحويل التذوق الفنى إلى ممارسة منزلية تضم خليطاً من بخار العشاء والبطاطس المقرقش ودراما الروائع المصغرة.

وفى حقل الاقتصاد والاستراتيجية فإن بروجرام هوليوود لم يعد خطره يقتصر على تهميش السينما فى بلادنا الفقيرة بل زحف ليهدد السينما الأوروبية فى كل الأركان فارضاً نمطاً مسيطراً وحيداً وأيدلوجيا فنية تئن أوروبا من سطوتها.

وفى أسواق بلادنا تحولت تكلفة إنتاج الفيلم إلى مغامرة حافلة بالأخطار يتردد النفر القليل القادر على التفكير فيها بين الإقدام والإحجام، بينما تحول موجة الانفتاح الحر على النظام العالمى الجديد بين المثقفين والتفكير الجدى فى دعوة جهاز الدولة إلى دخول سوق السينما مرة أخرى.

الروح القلقة فى سينما المؤلف

ـ لقد انتهت الحرب العالمية الثانية بانتصار الحلفاء، لكنها لم تخلف هزيمة دول المحور فحسب، بل هزيمة الأفكار والمبادئ والعقائد المستقرة حول الارتقاء الإنسانى الصاعد والقطيعة مع الهمجية والحرية الفاعلة والأنظمة الديمقراطية والدور الإيجابى المطلق للعلم وعمق الأخوة الإنسانية وبشارة عصر ليس ككل عصر.. إلخ .. إلخ..

وما إن وضعت الحرب السلاح حتى ثارت الأسئلة الكبيرة الحائرة التى لم تسكتها موجة الأفراح الكبرى والتنكيل بالنازى على الشاشة، والأسئلة نفسها طرحتها البرجتية والوجودية والواقعية الجديدة والسيريالية والماركسية فى الأدب وفى السينما، ولقد كانت سينما المؤلف نزوعاً إلزامياً يتيح للسؤال الجديد مداه الضرورى، فما عاد من

الممكن أن تعاود السينما الكلاسيكية سيرتها الأولى بعد المذبحة الكونية.

ولم تلج السينما الجديدة طريق المضمون الفكرى والدرامى فحسب وإنما تكشف الأرض والعقل والخيال والأدوات التقنية بحثاً عن الأشكال المبتكرة التى تتيح للفكرة ظهورها الخاص.

وخلال تلك الرحلة كشفت السينما من جديد عن قدرتها الفذة على تقديم العون للعقل والقلب، وخلال الحقبة نفسها كانت بلادنا العربية تخوض معارك الاستقلال ضد النظام الاستعمارى التقليدى الآفل، وقامت السينما بواحد من أدوارها المجيدة فى حفز الوجدان الوطنى وتجسيد رؤى الحرية، حيث عملت معاً مدارس سينمائية مختلفة.. كتفا بكتف وصولا إلى الكشف، كل على دربه وطريقته.

ولقد أعطت السينما العالمية خلال الخمسينيات والستينيات ابتكارات فى الشكل شديدة التنوع ولم تتوقف الأداة السينمائية عن الاستجابة لهموم المبدعين وأخيلتهم، وتأكد بصورة قاطعة أن ابتكارات الشكل لا حدود لها، وأنه ليست هناك أداة طيعة لآفاق الخيال الإنسانى التى لا نهاية لها سوى إمكانات الأداة السينمائية التى ليس لها حد.

لكن الصيرورة التاريخية ما كان لها أن تتوقف، وما كان للزمن أن يكف عن المباغتة وما كان للأيام أن تمسك عن إثارة الشكوك والريب حول المصير البشرى، فلم يكد عقد التسعينيات يلوح حتى تبدلت أوضاع الدنيا التى لم تكن قد عرفت غير استقرار هش غير آمن بين طرفى قطبين كبيرين متعاديين، سلمت أرضيهما بينما أشعلا حرائق الحرب والصراع على أرض ولحم العالم التعس فيما بينهما.

وانتهت الحرب ـ الباردة بين القطبين الساخنة بين توابع القطبين ـ بالسقوط الفجائى لقطب المشرق لتتبدل صورة العالم بين عشية وضحاها وتزول المعادلة التى ظن أنها خالدة وتحل معادلة وحيدة الطرف يلفها الرعب.

ولم تسقط الأيديولوجيات فحسب وإنما سقطت أيضا أحلام إنسانية وخرائط واقع

الحقيقة الفنية

معروف، ومقدرة الثقافات الوطنية على الصمود أمام المد العاتى لأيديولوجية متجبرة وحيدة اكتسحت سموات البلدان، وتداعت تحت ضربات الزمن الجديد مواضعات وأطر الذات الفردية وغاية الإنسان ونظام المجتمع وطبائع الأطفال ونسيج الأسرة ووجود الرجل وهوية المرأة وتبديات الجميل وصوت الأغنية وعاطفة الحب التى ما كان يظن لها أن تتوارى وأن تمرض وأن تسقط.

وعلى حافة هذه الموجة الغامضة المحيرة لا يكون الشكل السينمائى هو القضية بل مصير الإنسان، ولا تعود مسألة سينما المؤلف محل اتهام بل تغدو ملحةً أكثر من ذى قبل.

السينما الهوليودية وأزمنة الدراما:

ومن الطبيعى أن يؤدى التيار الكاسح للمركز العالمى الواحد إلى تعزيز النمط الدرامى الهوليودى فى السينما وأن يضيق الخناق على سينما المؤلف والسينما الجديدة بشكل عام عن طريقين، الأول: تضييق هامش السوق والرواج النسبى الذى انتزعته السينما الجديدة لنفسها والثانى هو اجتياح وعى جماهير السينما فى إطار الحرب المقصودة الموجهة ضد المبادئ والأفكار والأسس الأخلاقية والجمالية وغيرها من المضامين التى تقدمها سينما المؤلف، وتضييق فرص التفاعل مع السينما الجديدة فى أوساط الناس الذين صنعت هذه السينما الجديدة من أجلهم، لكن ينبغى أن نميز بصورة واضحة بين الأغراض الاستراتيجية والإعلامية والاقتصادية للسينما الهوليودية وبين خصائص السيناريو الدرامى التقليدى، فالسينما الهوليودية قد وجدت فى البناء التقليدى للسيناريو الدرامى وسيلة أكثر فعالية وأشد ترويجاً لبضاعتها. لكن هذا السيناريو لن يكون بسبب ذلك إنجازاً هوليوودياً..!

إن الدراما فنٌ إنسانى عبقرى سبق وجود هوليوود بأكثر من ألفى سنة، ولم يكن نجاح الدراما كفن واستمراريتها وليد مصادفة عابرة، بل هو نتيجة نابعة من خصائص فن الدراما نفسه باعتباره خلقاً إنسانياً يحاكى الخلق.

ومهما تعرضت الدراما التقليدية لهجوم المهاجمين فسوف يظل تأثير هذه الدراما فى وجدان ووعى الأجيال باقياً ملحوظاً، وخلال عهود متوالية كان للدراما وظيفة معرفية وتعليمية مؤكدة، ربما يستطيع كثيرون منا أن يتذكروا فى السنوات البعيدة كيف كانوا يخرجون من مشاهدة الفيلم الدرامى التقليدى وقد نسوا الكلمات والمشاهد وبقيت رسالة الفيلم عالقة بوعيهم وبقى الشعور بالتسامى والتجاوز (وليس التطهير) عالقاً بالقلب، فالدراما (التقليدية) هى إحدى الأزمنة الفنية الكبرى الضرورية والتى لا غنى عنها مادامت تعبر عن إحدى أزمنة الوعى الإنسانى الكبرى فى العالم الواقعى.

جدل الإيهام واللا إيهام فى فن الفيلم

والحقيقة أن قضية العلاقة بين السيناريو الدرامى وسينما المؤلف لا يمكن الإحاطة بها بغير العودة إلى القضية الأشمل التى تتصل بها، نعنى قضية الإيهام وكسر الإيهام فى الدراما، وكما سبق القول فإن الفيلم هو أكثر الفنون تلخيصاً لإشكالية الفن وخاصته الجوهرية، فأشد الفنون تجسيداً وواقعية وتشابها مع الحقيقة الحية هو أكثر الفنون إثارة لصدمة إدراك الوهم واللاحقيقة وهو من ثم أيسر الفنون كشفاً للمركّب الجديد «الحقيقة الفنية» عبر ديالكتيك «الحقيقة، واللا حقيقة»، وخصائص «الحقيقة الفنية» تنطبق على الدراما التقليدية كما تنطبق على الاتجاهات الفنية الحديثة الكاسرة للإيهام سواءً بسواء.

وفى هذا المجال يكتسب البحث المعنون «الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى» أهمية خاصة، وهو البحث الذى نشره: د. مدكور ثابت المخرج والمفكر السينمائى المصرى.

فقد انصبت مناقشة مدكور ثابت فى هذا البحث المهم على البرهنة على الوجود الأصيل لعنصر «اللا إيهام» جنباً إلى جنب مع الإيهام فى الدراما التقليدية «الأرسطية» والوجود الأصيل الذى يستحيل إلغاؤه لعنصر «الإيهام» جنباً إلى جنب مع «اللا إيهام» فى الدراما البريختية الحديثة وما دار فى مدارها، مهما أدخل عليها من فنون التغريب والكشف والتعليم والخطاب المباشر.

ولا يختلف د. مدكور ثابت مع الأهداف الاجتماعية والإنسانية للدراما كما يصوغها بريخت والتى تتحدد فى الدور الكاشف للفن والسعى لتغيير ماليس إنسانياً فى حياة الإنسان.

لكن نقد د. مدكور ثابت ينصب على الأساس التحليلى الذى تقوم عليه الدراما كما قدمه بريخت، لقد قرر بريخت أن الدراما الأرسطية التقليدية تقوم على الإيهام الكامل بواقعية العمل الفنى، بينما يرى مدكور ثابت أنه لا يوجد فى الفن أصلا إيهام كامل. فالمتفرج يذهب إلى دار العرض وقد عقد اتفاقا ضمنيا بأن يشاهد العمل الفنى «كأنه» الحقيقة بينما هو يعلم فى قرارة نفسه أن ما يراه ليس سوى فن أى حقيقة مفترضة أو دراما تجرى كأنها الحقيقة.

وتقترح «نظرية بريخت» استخدام وسائل كسر الإيهام للعمل من أجل إيقاظ المتفرج بينما يرى د. مدكور ثابت أن إيهام الفن مكسور بحكم طبيعته نفسها لأن العمل الفنى ليس حقيقة واقعية بل افتراض فنى وحقيقة مفترضة، وبالتالى فليس المطلوب من أجل شحذ وعى المتفرج استخدام وسائل لكسر الإيهام «الكامل» بل استخدام وسائل لتأكيد عناصر «اللا إيهام» القائمة فى صميم كل عمل فنى بحكم أنه مجرد «افتراض» قبله المتفرج على أنه «افتراض».

فالمتفرج يذهب إلى صالة العرض وقد عقد اتفاقا عرفياً مسبقاً مع الفيلم على أن يشاهد ما يعرض أمامه وكأنه الحقيقة ويبين د. مدكور ثابت أن واقعية العالم الذى يعرضه الفيلم هى «واقعية متوهمة» والمتفرج لا يجهل هذه الحقيقة ولا تدفعه أحداث تلك «الواقعية المتوهمة» إلى التدخل فى أحداث الدراما وإلا عدّ مجنوناً، وخلف هذه الواقعية المتوهمة يمكن أن نعثر على أشياء حقيقية ماثلة فى صالة العرض مثل متتابعات الأضواء والظلال والألوان التى تسقط على الشاشة وماكينة العرض التى تحرك صوراً ثابتة متتابعة وصور الأشخاص التى تتحرك على الشاشة بالتبعية مع حركة ماكينة العرض والأصوات التى تذيعها شرائط الصوت.. إلخ.

لكن كل هذه الأشياء لم تقنع المشاهد أبداً أن الأشخاص الذين يراهم على الشاشة أشخاص واقعيون ولا أن الأحداث التى تجرى أحداث واقعية، وإنما الشىء الواقعى الحقيقى الوحيد والمؤكد الذى يجرى فى صالة العرض هو «الأثر» الذى تركته تلك الأشياء فى وجدان المتفرج، وعلى هذا فإن الافتراض الفنى هو منطق خاص بعلاقة «دال» فنى «بالمدلول» الواقعى، أى أن ما هو واقع فعلا فى عالم الجمهور غير موجود فى العملية الفنية إلا على مستوى الإشارة إليه، كذلك فإن «الواقعى» فعلا فى العملية الفنية برمتها ليس سوى ممارسة عملية «التواصل» بين الجمهور وعالم الإشارات الفنية التى يتلقاها خلال مدة العرض فالصورة دائماً غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، والافتراض الفنى فى هذا المنظور هو الوعاء أو المساحة التى تتحرك فيها تقنيات «الإيهام»، والمتلقى من جهته يذهب إلى العرض السينمائى ولديه وعى يحول دون استجابته لإيهام كامل يصل إلى حد الواقعية، وذلك رغم أن هذا المتلقى يهيئ نفسه أن يعيش فترة العرض فى إطار لعبة «الإيهام» المفترض، وهذا الوضع المتناقض للمتلقى يقدم للمبدع السينمائى مساحة للتلاعب بعنصر «اللاإيهامى» تماماً مثل مساحة تلاعبه «بالإيهامى»، والعلاقة الجدلية بين هذين العنصرين هى نفسها جوهر العمل الفنى وخاصيته الفريدة.

هذا هو لب النقد الذى يوجهه د. مدكور ثابت للنظرية الملحمية البريختية، وهو كما نرى ليس خلافاً حول أفكار جزئية أو تفاصيل فرعية، بل هو خلاف حول الأساس النظرى الذى يقوم عليه البناء كله، والذى سوف يترتب عليه اختلاف كبير فى طريقة التناول وإحداث التأثير وأسلوب بناء الفيلم السينمائى، بل يترتب عليه - فوق ذلك - تقديم إطار مختلف لطريقة تفكير السينمائى فى الدراما السينمائية التى يقوم بصنعها وبنائها.

سينما المؤلف أم السيناريو المحبوك؟!

نختار السينما

وفى النهاية فإننا لا نستطيع أن نشارك القائلين بفساد الحبكة الدرامية لمجرد أن هوليوود تستثمرها إلى حد الدزيف، ولا نشارك القائلين بأن كل حبكة درامية تتنافر مع تقديم رسالة أو ارتقاء بذوق أو تنشيط وعى، ولا نستطيع بكل بساطة أن نحذف من أزمنة الفيلم الزمن المحايث للواقعية فى إدراكها البسيط الأول لمجرد أن هوليوود تحبه.

وفى المقابل فإن أحداً لا يمتلك روشتة شافية أو وصفة جاهزة للبناء الفيلمى الأمثل ولا حتى للبناء الفيلمى الأكثر ملاءمة للحاضر، وإنما تكفى الإشارة إلى عبقرية الأداة السينمائية القادرة على أن تضع المبدعين وجها لوجه أمام حريتهم وفهمهم لأنفسهم وللعالم من حولهم بما تتيحه من عوالم وأزمنة وأشكال خصبة وافرة قدر خصوبة ووفرة تلك الحرية، ولعل لدينا من وعى الناس وأخيلتهم وعيونهم مرايا سحرية ناطقة تيسر المهمة وتجلو الحقيقة وتنأى بالهدف النبيل عن أن يكون ضرباً من الألغاز. ■



فاطمة رشدى





حوار: بندر عبد الحميد

قال بندر عبد الحميد : معنا المخرج مدكور ثابت الأستاذ بمعهد السينما ورئيس المركز القومى للسينما ومؤلف كتاب «النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى» وهو كتاب كبير يتكون من ٨٣٠صفحة فيه كثير عن السينما بين النظرية والتطبيق .. ومعنا أيضا سمير فريد وقد عرفناه ناقداً منذ ربع قرن، يتابع نشاط السينما العربية والعالمية فى الصحافة ويصدر من حين لآخر مجموعة من المقالات على شكل كتاب متخصص فى إحدى اتجاهات السينما . وقد اخترنا أن تكون الندوة مفتوحة نطرح ونناقش فيها بعض مشكلات السينما العربية مع التركيز على السينما المصرية .. فالفيلم القصير فى مصر كان فى بداية صناعته ذا حظ وافر من حيث الإنتاج السينمائى ولكنه انحرف فى السنوات العشرين الأخيرة ، هناك أسباب يمكن أن نحددها .. ففى العشرينيات كانت الأفلام التسجيلية هى الموجة المرئية الرئيسية للإنتاج السينمائى، وفى الأربعينيات كانت هناك جريدة سينمائية عالمية وجريدة سينمائية مصرية ، وقد عمل د.ثابت فى أبحاث هذا الموضوع، وشارك بالأفلام التسجيلية التى كانت تغطى أحداث الحياة الاجتماعية فى الستينيات فى مصر، ويمكننا الآن أن نثير مجموعة من الأسئلة :

- هل مشكلات الفيلم القصير مثل كل مشكلات السينما نفسها ؟

وهل هى مشكلات اقتصادية أم مشكلات لها أسباب أخرى ؟

وما هى المراحل الذهبية التى مر بها الفيلم القصير ؟ ولماذا انحسر هذا الفيلم؟

مدكور ثابت :

بداية أشكر الأستاذ / بندر عبد الحميد على هذا التقديم والظروف التى جمعتنا معاً فى هذا اللقاء .. وهو يستحق هذا التقديم ذاته لأنه من أهم صناع الحركة الثقافية فى الوطن العربى، ومن المؤكد أن اسمه يعرفه المثقفون إذ تصل إليكم بعض أعداد مجلة الحياة السينمائية، كما أن دوره معروف فى سوريا مثلما هو معروف لنا فى مصر تماما .

ويسعدنى أيضا أن يكون معنا على المائدة نفسها واحد من الرواد فى جيلى السينمائى الذى بدأ منذ النصف الثانى فى الستينيات فى مصر وهو سمير فريد، ولا أغالى عندما أقول إنه من أهم نقاد حركة السينما التى بدأت منذ ذلك الحين فى الوطن العربى بأكمله ، وهوأيضاً من أهم النماذج التى برزت فى جيلى، وأيضا من دفعتى وإن كان كل منا من معهد دراسى مختلف ، وهو الذى قدم مدكور ثابت مخرجا فى أول أفلامه والذى كان أول أفلام خريجى المعهد العالى للسينما، وأنا أذكره بما قدمه تحت عنوان «ثلاثة فرسان للسينما الجديدة فى مصر» وكان أول ثلاثة أفلام يخرجها خريجون من المعهد العالى للسينما فى مصر، ربما أكون قد تطرقت إلى حديث الذكريات، وذلك لأننا فى جلسة تكاد تكون أسرية ولكن لافرق بين الأسرية والمنهجية فى التفكير مادمنا فى مجال ندوة ، ولذلك أرى أن يكون لدينا مداخل ومحاور فى مجال النقاش الذى سنتحدث فيه . ومن المؤكد أننا إزاء ندوة وليس محاضرة وهناك فرق كبير بين الاثنين ، فالمحاضرة يلقيها محاضر ومادامت ندوة فنحن كلنا مشتركون فى الحوار، فربما تقول المنصة رأياً وربما يكون الاختلاف معها من الحاضرين هو الأصح ، ولكن الأهم هوالمحاور التى نتحدث فيها .

تصورى فيما طرحه بندر عبدالحميد عن مشكلة الفيلم التسجيلى العربى وخاصة المصرى ، المنطلق الحقيقى وقبل أن نتحدث عن مشكلة الإنتاج وماسمى بالانحسار للفيلم التسجيلى علينا أن نقف أولا على تحديد المفاهيم التى تتعلق بالفيلم التسجيلى لأنه من الشائع أنه كلما كان الفيلم قصيراً قيل إنه فيلم تسجيلى، كلما كان هناك فيلم يجمع بين الأداء التمثيلى والتسجيلية فأيضا يقال إنه فيلم تسجيلى، وتختلط الأمور فى هذه المسائل، وتحضرنى فى هذه اللحظة دراسة مهمة جداً لسمير فريد ، أعتقد أنها كانت فى مهرجان الإسماعيلية منذ سنتين ، وكانت أول استجابة لمثل هذا التساؤل، ولكنى أعتبر أن هذا هو البدء الحقيقى لمناقشة المشاكل، كذلك يجب أن نضبط المصطلح ، ليس بالمعنى

المهنى ولكن على الأقل بما يحمله من مفهوم حقيقى يثير ويضيء لنا ما هو الفيلم التسجيلى، بعد ذلك مباشرة يمكن أن نتطرق إلى بقية المشاكل التى تحدث عنها الأستاذ بندر، وأنا أيضا لى رأى شخصى فيما أسماه بندر، انحسار الفيلم التسجيلى: أريد أن أقول إن الفيلم التسجيلى لم ينحسر إنتاجاً وهذه هى الكارثة الحقيقية ، فالفيلم التسجيلى إذا قيس بالكم الإنتاجى ـ ونحن أجرينا إحصائيات ـ نجد أنه ينتج الآن أكثر بكثير مما كان فى سنوات سابقة، لكن المطلوب هو البحث عن إجابة للتساؤل التالى: لماذا بالرغم من كثرة الإنتاج فالفيلم التسجيلى لا يجد مكانه الذى كان يلعبه فى فترة من الفترات ؟ هل ذلك راجع إلى نوعية ما يتم إنتاجه فى هذا الكم؟.. أم أنه راجع إلى مناخ معين مثل فترة الستينيات والسبعينيات ؟ هل هى حرية الفكر والقيود الرقابية التى أثرت على نوعية المنتج فى داخل الفيلم ؟ هذه الأسباب كلها يتم بحثها وبالتالى تدخل فى المشكلة ونعود إلى النقطة الخاصة بالمفهوم الخاص بالفيلم التسجيلى .

ففى تصورى، أن تعريف وفهم الفيلم التسجيلى يبدأ بالتفرقة بينه وبين الخبر المأخوذ من الجريدة السينمائية كمحاولة للفهم، وأنا أدخل من هذا المدخل لأن أحد الطلبة لديّ فى المعهد سألنى فى أحد الأيام هذا السؤال والذى قد يبدو بسيطا ، ولكنى اكتشفت أثناء إجابتى عنه أن هذا هو المدخل الحقيقى لهذه المسألة وفهم ما هو الفيلم التسجيلى، لأنه للوهلة الأولى قد يبدو أنهما شيء واحد، فالكاميرا فى الجريدة تسجل ما يحدث أمامها، والكاميرا فى الفيلم التسجيلى تسجل ذات الحدث الذى يطرحه الواقع ، ومع ذلك نقول إن هذا الفيلم يتم فى جريدة سينمائية ولا نعتبره فيلما تسجيليا لأنه يقدم ذات العمل تماما مثل الفرق بين أى عمل فنى وبين كتابة خبر فى الجريدة ، فيدخل هذا فى نطاق التقرير ويدخل ذاك فى نطاق الإبداع الفنى ، فكل منهما يؤدى وظيفة مختلفة من خلال الأدوات ذاتها ، والفيلم التسجيلى هو تقديم رؤية لفنان ، مما يجعل من العمل المتكامل الذى يستخدم ذات المادة

ندوة الفيلم التسجيلى

الإخبارية هذه عملا فنياً، مثله مثل اللوحة أو قصيدة الشعر ، بدليل أنه يحتوى على أحد الأبنية الفنية بداخله .. ففى الفيلم التسجيلى يمكن أن يكون هناك القصيد السينمائى ، وتعتبر رؤية الفنان هى المدخل الأول للاعتبار إذا ما كانت أمام فيلم تسجيلى أم لا، وبالرغم مما يجمع بين الاثنين من الأدوات وأسلوب العمل فكلاهما يضع الكاميرا إزاء مايطرحه الواقع ، أى لايتدخل فيما يجرى أمام الكاميرا بأى شيء ، فالكاميرا مادامت تصور الحدث كما يطرح نفسه فهذا نوع من التسجيل ، ولكن إذا تدخل المخرج الذى يدير هذا العمل الآن (مشيرا إلى مخرج كاميرات الفيديو التى تصور الندوة) وقال يا أستاذ بندر أدر كتفك إلى اليمين ، مادام هناك تدخل فى مجريات الواقع أمام الكاميرا فأنا شخصيا لاأعتبر هذا فى نطاق التسجيلية، لأن التسجيلية تتم فقط بالتقدم إزاء ما يطرحه الواقع، لكن القضية الأخطر من ذلك أنه قد يفهم من هذه المسألة أن كلمة تسجيلى هى مجرد نقل للواقع ، إطلاقاً لا.. إن كل المعطيات والحيثيات الخاصة بأسلوب هذا العمل لا يمكن أن تعنى نقل الواقع بأكمله بل يتوفر بداخله عنصر الاختيار الذى يتوفر داخل أى عمل فنى إزاء نظرته للواقع ، بدءاً من تحديد زاوية الكاميرا إذ لماذا تم الاختيار لهذا المكان وتم عزل هذا الجزء ثم عزل هذا الجزء الثانى ؟، هذا فى حد ذاته عمل إرادى للاختيار فيما أنوى تقديمه للمتفرج ،ولماذا أنتقل بالزاوية فى هذا الاتجاه ؟ هذا فى حد ذاته اختيار كذلك اختيار حجم اللقطة .. لقطة كبيرة أم لقطة عامة ، هذا قرار من فنان الفيلم .. بل وتستكمل هذه المسألة فى البناء الفيلمى ذاته الذى يعمل به هذه المادة التى تم تصويرها من الواقع ، عندما يدخل المخرج إلى «المافيولا» ويبدأ فى تركيب لقطاته فإن وضع اللقطة الكبيرة للأستاذ بندر قبل اللقطة الكبيرة للأستاذ سمير ، فذلك يصنع فرقاً فى المعنى عما لو وضع اللقطة العامة بدلا منهما وهكذا..

وهذا بالتالى يقودنى الى النقطة الثالثة والأهم وهى النقطة الحاسمة التى تساعدنا على اتخاذ قرار بشأن مفهوم السينما التسجيلية:

إن التسجيلية أسلوب وليست نوعية بمعنى أن من يعمل بناء على هذا المفهوم ليفهم به التسجيلية يستطيع أن يقدم الفيلم الطويل والذى تكون مدته ساعتين، أما الفيلم الروائى والذى مدته ساعتان أيضا يستطيع أن يقدم السرد الروائى ولكن بأسلوب تسجيلى، وليس شرطاً أن الفيلم التسجيلى هو نوعية معينة لكل ما هو قصير، أو أن الفيلم الروائى هو كل ما يصل إلى طول الفيلم الذى يعرض فى السينما التجارية بالمقياس السائد، وما عدا ذلك فهو سينما تسجيلية.. هذا ليس صحيحا.

التسجيلية فيما تحدثنا عنه تصبح أسلوبا يمكن العمل به فى أى نوع من الأنواع المطروحة أمام السينمائى. هناك تجريبية فى داخل الفيلم التسجيلى، هناك سينما الشعر فى داخل الفيلم التسجيلى، هناك كل هذه الأنواع نستطيع أن نقدم عليها ونفهمها بأسلوب السينما التسجيلية .. هذه هى النقاط الثلاث التى أتصور أن تكون مدخلنا بفهم وبوضوح إلى السينما التسجيلية التى توفر رؤية للفنان ، علماً بأن التسجيلية ليست مجرد نقل للواقع بالرغم من أن أول شروطها ألا أكون متدخلا فى هذا الواقع، لكن أنا متدخل باختياراتى ومتدخل بأدواتى اللغوية التى أعيد بها بناء المفردات السينمائية .

التسجيلية إذن أسلوب وليست نوعية . ربما أكون قد أطلت فى هذه النقطة ولكنها

تطرح القضية التى تتحدث خلالها، وأنا أعلم أن الأستاذ سمير كان له بحث طويل فى هذا الموضوع ، وإضافته سيكون فيها إثراء شديد لهذه المسألة ، وسيكون لى تعقيب آخر على النقطة التى طرحها الأستاذ بندر فى موضوع انحسار الفيلم التسجيلى، ومرة ثانية أؤكد أن ما انحسر ليس الفيلم التسجيلى، لأنى أعرف ما ظهر من كم الإنتاج مثل فيلم نداء مصر - قديماً كان ستوديو مصر ، ثم بعده كانت شركة شل - وبعض الجهات الجانبية البسيطة - تنتج الفيلم السينمائى التسجيلى فى مصر ، إلى أن أصبح القطاع العام هو الذى يقدم هذا الإنتاج بالإضافة إلى التليفزيون ، وأضيف من بعد إنتاج القطاع الخاص فى السينما التسجيلية،وأنا كمثال، باستثناء فيلمى الأول «ثورة المكن ، الذى كان أول أفلام المركز القومى للسينما التسجيلية عندما أُنشئ عام ١٩٦٧ ، أما بقية أفلامى التالية فكانت من إنتاج قطاع خاص ، وستجد شركات كثيرة تبدأ من فيلم«الرؤية»الذى نتحدث عنه مروراً بالفيلم الدعائى وبالأفلام التعليمية التى تنتجها وزارة الصحة وتنتجها كلية الشرطة وجهات متعددة أخرى .

الكم أكبر مما نتصور ولكن يبقى التساؤل:

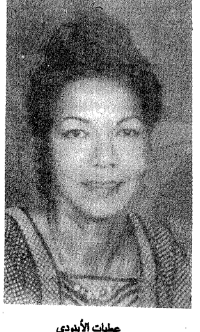
لماذا كانت السينما التسجيلية تجد مكانها فى الماضى ؛ أما الآن وبالرغم من زيادة الكم الإنتاجى فلم تعد تجد مكانها؟ ذلك امتداد لتساؤل الأستاذ بندر ولكنى أعيد صياغته من زاوية أخرى، وأشكر الأستاذ بندر على تقديمه وليتفضل الأستاذ سمير بالتحدث .

سمير فريد :

استكمالا للجزء الأخير من كلام د. مدكور من أن الكم الإنتاجى قد ارتفع ومع ذلك لم يعد يوجد مكان للفيلم التسجيلى وذلك لأن مكان عرضه قد تغير وأصبح التليفزيون ودار العرض ولكن كفيلم سينمائى قصير قد يعرض قبل الفيلم الروائى، فالأفلام التسجيلية فى مصر والعالم تعرض كفيلم قصير- مدته عشر دقائق - قبل الفيلم الطويل مما أدى إلى مفاهيم خاطئة عن الفيلم التسجيلى عموماً،



النزول من السفينة: لويس لوميير «الطبيعة ملتقطة أثناء العمل» ومنظر لعائلة فى نهاية القرن الماضى.



عطيات الأبنودى

لقد اعتقد الجمهور أن الفيلم التسجيلى لابد أن يكون قصيراً وأنها سمة أو شرط من شروطه القانونية أن تكون مدته عشر دقائق، وكذلك اعتقد الناس أن أفلام الرسوم المتحركة خاصة بالأطفال، والأسوأ من هذا يسمونها أفلام ديزنى ، ولكن يوجد آلاف الفنانين العاملين والمخرجين فى الرسوم المتحركة ولا يسمونها ديزنى أو ميكى ماوس فتلك مجرد شهرة شائعة، فيوجد أفلام متحركة فى كل مكان وبالذات دول شرق أوروبا وفى فترة الشيوعية بالتحديد نهضت أفلام الرسوم المتحركة بشكل غزير غير مفهوم ، فمثلا تشيكوسلوفاكيا كانت متقدمة ولديها فنان فى الرسوم المتحركة وهو ترانكا وهو أهم من والت ديزنى بالتأكيد من الناحية التكنيكية والفكرية والحرفية فهناك مثلا مدرسة «زغرب» فى يوغسلافيا وشهرتها الشائعة أنها مدرسة أفلام رسوم متحركة .

ميكى ماوس وديزنى لاند بالرغم من أنها أفلام طويلة ومع ذلك أقبل عليها الجمهور.. فهناك أفلام رسوم متحركة طويلة منذ الثلاثينيات - منذ فيلم (فانتازيا) لوالت ديزنى لمخرجين معروفين جدا فى أمريكا، فالفيلم الأخير(الحسناء والوحش) فيلم رسوم متحركة طويل، فمسألة الارتباط بين القصر وبين نوع الفيلم من الناحية الفنية ارتباط خاطئ وشائع ، فالسينما التسجيلية تصنع أفلاماً قصيرة منذ العشرينيات وتوجد فى دول أوروبا وروسيا الشيوعية ولكنها غير منتشرة، وليس لها نجاح وجاذبية الأفلام التمثيلية .. ولكن ما حدث فى عصر التليفزيون أن الفيلم القصير الذى اعتيد عرضه فى دور العرض قبل الفيلم الروائى الطويل، انتقل إليه وأصبح يعرض سواء كان قصيراً أم طويلاً، وأصبح الفيلم التسجيلى الذى يعرض فى دور العرض فيلماً تسجيلياً طويلا ويعرض فى «بروجرام «منفرد وهذا هو الانقلاب الذى حدث فى الـ٢٥ سنة الأخيرة .

وقد أدى ذلك فى عام ٩٣ إلى وجود فيلم أمريكى عن عالم الرياضيات «ستيفن

هاوكنج، وهوثالث عالم رياضيات يجلس على كرسي الرياضيات في الجامعة بعد «نيوتن وأينشتين» ، وقد قدّم عنه فيلم تسجيلي مدته ساعتان فهو شخص معقد ولديه مشاكل في السمع وحالته الجسمانية غير عادية، وعندما تم الانتهاء من الفيلم وعرض في دور العرض حقق إيرادات أعلى من ١٠٠ فيلم، وبلغت جملة إيراداته ثلاثة ملايين دولار،وكان يعرض في «بروجرام» كامل . وفيلم آخر لشركة فوكس الأمريكية وكان أول فيلم تنتجه منذ ثلاث سنوات وكان عن جزار ليون « كلاوز باربينج » ، وهو القائد النازي في مقاطعة ليون بفرنسا وقد ارتكب هذا القائد جرائم بشعة ضد الفرنسيين وقد أنتجته شركة فوكس وتكلف عشرة ملايين دولار وعرض في دور العرض والتليفزيونات وحقق نجاحاً ضخماً غطى تكلفته .

فالفيلم التسجيلي اليوم غير مرتبط بأن يكون قصيراً أويعرض قبل الفيلم الروائي الطويل ، ولكن ما زال ذلك هو الفهم الشائع للأفلام التسجيلية ، والناحية الثانية هي التليفزيون ، فأنا فوجئت اليوم بأن تليفزيون أبو ظبي يعرض فيلماً عن الحرب الإسبانية (٣٦-٤٢) ومدته ساعتان إلا ربعاً فسعدت جداً لأني وجدت تليفزيوناً عربياً يحترم المتفرج، ويعرض فيلماً تثقيفياً تعليمياً عن الحرب الإسبانية وهي من الأحداث المهمة في التاريخ المعاصر، وأسعدني ذلك جداً أن يصبح التليفزيون وسيلة تعليمية تساعد المتفرج أن يعرف ويتعلم وفي الوقت نفسه يحترم المتفرج، ولكن للأسف الشديد هذا موضوع مستحيل أن يعرض في مصر لأنه موضوع ثقيل ومدته ساعة ونصف ، فلماذا نربط بين الأشياء المسلية والأشياء الجافة الثقيلة ؟ ولماذا لايجد المشاهد متعة في مشاهدة شيء صعب وجاف ومعقد ؟ فنحن من صنعنا الشعر فالشعر عبارة عن تورية وغموض منظم بطريقة معينة، وبحور الشعر شيء غامض وليست جزءاً من الطبيعة ، لذلك فمن المفروض أن من يصنع الثقافة العربية يكون شاعراً، لأن التراث العربي مليء بالشعر وحب التفكير وإعمال الخيال،

ندوة الفيلم التسجيلي

ولكن لماذا يحصرنا التليفزيون في شيء ثابت وواضح ؟ ولم أي شيء من الغموض في أي عمل يجعله مرفوضاً وغير جماهيري؟، فمن أعطاه الحق ليتكلم باسم الجماهير فهذا نوع من الحكم العسكري، فأنا أعتبر الفيلم التسجيلي شيئاً ممتعاً، فالفيلم الذي رأيته اليوم سهل ويبين كيف تطورت الحرب في إسبانيا ولم قتل ٦٠٠،٠٠٠ إسباني في هذه الحرب.. وكيف أن هتلر جمع جميع الأسلحة في الحرب الإسبانية، لذلك أريد أن أقول إن التليفزيون عليه مسئولية كبيرة تجاه الفيلم التسجيلي .

وكما يقول الدكتور ثابت فالإنتاج غزير والتليفزيون يفتح فاه ٢٤ ساعة وليس عنده مشكلة إنتاج ولكن في نوعية العمل المسلي أو غير المسلي ، وليس بالضرورة أن كل ما يثير الخيال غير مسلٍ . فلماذا يحكم علينا التليفزيون بنوعية الأفلام التي نراها ، فمثلا مخرج كخيري بشارة أخرج فيلماً وقال لن أعرض هذا الفيلم في بني سويف لأن الجمهور لن يتقبله ولكن كان المفروض أن يعرض الفيلم ويرى النتيجة سواء كان الجمهور سيقبله أم لا ... فلماذا الحكم المسبق على الجمهور؟!! فتجار السينما يخرجون بآراء غريبة، فمثلا فيلم ثلاثة على الطريق، لمحمد القليوبي قالوا عنه إنه فيلم فلسفي وذلك لأن القليوبي وضع بعض المشاهد التسجيلية الحقيقية مع قصة الفيلم فمثلا تُقطع الأحداث بعرض لقطة لأحداث لبنان ومرة أخرى بعرض جزء من الأحداث في فلسطين وأفغانستان وهكذا ، وقال عنه النقاد إنه فيلم تسجيلي ولن يستمر أكثر من أسبوعين ولكنه استمر ثلاثة شهور وتجاوزت إيراداته إيراد فيلم «المنسي» لعادل إمام . وقد أقبل عليه الجمهور لأن فيه شيئاً جديداً لم يعتده الجمهور .

السينما بدأت أصلا تسجيلية لأن أول أفلام لوميير سنة ١٨٩٥، وهو فيلم «وصول القطار إلى المحطة»،صور خروج العمال من مصانع ليون . وحتى عندما بدأت السينما التمثيلية، فمثلا عندما كانت سارة برنار تمثل على مسرح كانوا يعتبرون المشاهد أو الفصول الأولى تسجيلا للعرض المسرحي دون توضيح، وذلك لأن السينما فن عمره ١٠٠ مائة سنة ويعتبر فناً حديثاً بالنسبة للفنون الأخرى، وقد استمر لمدة عشرين عاماً بدون توضيح حتى بداية العشرينيات عندما بدأت تظهر النظريات ومن ضمنها كان توثيق كلمة (Docum) قام بها طرسون سنة ٢٦ فهو في الحقيقة اختار كلمة ترجمناها بكلمة « تسجيلي » ولكنها غير تسجيلي باللغة العربية، ولكن من ترجمها «تسجيلي» معذور ولكن في قواميس كمختار الصحاح فالتسجيل هو تدوين الشيء وتأكيده وتأريخه بتاريخ وأشياء من هذا القبيل بغض النظر عن اللغات والتسميات المختلفة، فالفيلم التسجيلي هو «فيلم بدون تمثيل» ، لذلك يستخدم الأمريكان (nonfiction) ويستخدمونه بالسلب ولكن الإنجليز بعضهم يستخدم (Documentary) الفيلم التسجيلي .

وكما شرح مذكور هو فيلم بدون تمثيل، ولكن بصفة عامة هو فيلم يعتمد على بحث موضوع في الواقع، ومن ضمن المفاهيم الخاطئة البرنامج المصري السينمائي «السينما لا تكذب ولاتتجمل» ، فهذا خطأ لأن الفنون كلها تكذب وبذلك أصبح مفهوماً أخلاقياً حتى لو كان فيلماً تسجيلياً فهل هو لايكذب ولايتجمل ؟ فذلك مفهوم خاطئ لأنها أفلام دعائية لأن الكذب في الأفلام التسجيلية مهم جداً، فالموضوع ليس موضوع «لاتكذب

ولاتتجمل» ولكنه موضوع بحث مفاهيم ، فهذه المفاهيم شائعة بدون البحث في الواقع ولكن الوثيقة تصبح شيئاً آخر بمرور الزمن عليها . فنحن مثلا سنسجل هذه الندوة ولكنها ليست وثيقة ولكن ستصبح وثيقة بعد مرور عشرين وخمسين سنة عليها وعندما يدرك الناس أن الحاضرين لهم أهمية.

الوثيقة تبقى بفعل عوامل أهميتها ، فالتليفزيون عندما يسجل مع **طه حسين** لايمسح الشريط، ولكن عندما يسجل مع شخص عادي يمسحه، ولكن الفيلم السينمائي لايوجد فيه مسح ولأننا نحتفظ بالفيلم السينمائي ونحفظ الأفلام التي تحتوي على وقائع مهمة وأيضا توجد أفلام لاتحفظ ولكن يوجد دول تحفظ جميع الأفلام لأنها لاتعرف ما الذي سيكون مهماً أوغير مهم والأصح هو الاحتفاظ بكل شيء لأننا لا نستطيع أن نقيم هل هذه الشخصية ذات قيمة أم لا أو هذا الحدث مهم أم لا .

فالوثيقة هي الوثيقة المختلفة عن الفيلم الوثائقي، فالكلمة في العربية لها مرادفان أو لفظتان فالمقابل «لتسجيلي» (Document) والمقابل « لوثائقي » (Document) ، ولكن في اللغات الأخرى لها مرادف واحد وأنا أرى ـ وذلك اجتهاد شخصي مني ـ في بحث د. مدكور، هو أن ننتهز أن لغتنا أعطتنا كلمتين فنحاول أن نعطي كل كلمة منهما مفهوماً مختلفاً عن الآخر .

فأقترح أن يكون الوثائقي هو ما صُوّر لأغراضٍ أخرى مثل فيلم الحرب الإسبانية والذي عرض في تليفزيون أبي ظبي اليوم ، لم يصوره مخرج واحد ولكنه مجموعة وثائق مدتها ساعة ونصف هي خلاصة لعشرين ساعة شاهدها المخرج وصورها مصورون مختلفون، فمثلا الجريدة الإسبانية كانت قد صورت صوراً عن الفاشية فيأتي المخرج ويستخدم الصورة نفسها ويعرضها في إطار آخر ولذلك اقترحت أن تكون الأفلام التي تعتمد على لقطات سينمائية صورت لأغراض أخرى غير صنع الفيلم تسمى، «وثائقياً» ،طالما لايوجد تصوير جديد في سنة إنتاج الفيلم .

فمثلا فيلم صوّرعن ميدان العتبة فيه كل معالم الشارع والحي فهو فيلم روائي ولكنه ذو طابع وثائقي، وكلمة (Document) من الممكن أن تطلق على كل شيء فمثلا بحث عن حرب تصبح أشياء كثيرة فيه (Documentary) في حين أنها في وقت حدوثها لم تعامل فيه كـ (Documentary)) .. مثلا فيلم **عطيات الأبنودي** عن منطقة ما في البراري لايوجد فيه (.Docum) فهو عن مجموعة من الناس.. منزل أي شيء، فماذا يسمى في اللغة العربية ؟ هل يسمى .Docum مع أنه فيلم تسجيلي لايوجد فيه .Docum .

مدكور ثابت :

الإضافة التي قدمها الأستاذ سمير في بحثه والتي تعرض بإيجاز لها ، هي محاولة للإجابة عن التساؤلات الذاتية عن الازدواجية في الترجمة ، فأشار إلى أن هناك توثيقاً سواء أكان بالصورة أم بالورقة في مصلحة الشهر العقاري ، فالوثيقة لها مفهومها الخاص لكي يتحدد المفهوم الخاص بالفيلم التسجيلي ، ثم نرجع الى ما بدأت بذكره في البيان كمفهوم ، فالفيلم التسجيلي عمل فني بكل مقاييس العمل الفني مثله مثل اللوحة والقصيدة أو القصة أو مثل عمل فني أو أدبي به رؤية فنان كما قال الأستاذ سمير، وبه ما يجذب من الناحية الفنية بالرغم من أنه يسجل الواقع ولكنه ليس نقلا للواقع ، فالواقع مجرد مادة له كما قلت حضرتك ، وذلك لأنه يختار وهذه رؤية فنان مروراً باختيار للزاوية وحجم اللقطة وهو يصور فلاناً ويتغاضى عن الآخر ، فهذا الاختيار يمثل جزءاً من رؤيته .. جلس على «المافيولا «ووضع هذا جنب ذاك ، ألغى كلاماً ووضع بدلا منه مؤثراً صوتياً، هذا اختيار وإعادة تشكيل لمعطيات الواقع . **عطيات الأبنودي.**

عندما صنعت فيلماً من الأفلام التي تحدثت عنها سيادتك ، ولو أردنا تطبيق هذا نظريا عليها ، نجدها قد عملت عملا فنيا اسمه تسجيلي ، فهي ذهبت إلى القرية ولكنها لم تطلب من أحد أن يبتسم ويقول إنه سعيد بحياته ، ولكنها التقطت ما يحدث ، وهذا هو الشرط الأول لأن يكون تسجيلا ، أي تسجيلا لما يطرحه الواقع وليس تلاعبا في الواقع .

هناك حالات من الممكن فيها أن تُستفز الأحداث في الواقع فتصنع موقفاً معينا لكنه ليس تمثيلياً .. تقصد في لحظة من اللحظات أن تطلق إشاعة في مكان ما وتريد أن ترصد رد فعل الإشاعة ، لأنك تريد أن ترصد ما سيطرحه الواقع و تقوم بتسجيله ، ولكن أن تدخل شكري سرحان وتطلب إليه أن يقول الإشاعة فهذا هو الكذب بعينه ، فأنت ملتزم بما يطرحه الواقع، وفي الحقيقة فأنا سعيد بالنقطة التي أضافها الأستاذ سمير فيما يتعلق بالفيلم التسجيلي والفهم المسبق الشائع فيما يقال إنها أفلام ثقيلة الظل ، وضرب أمثلة عديدة لهذه المسألة. . وهذه حقيقة مردها إلى نوعية الفيلم التسجيلي الذي يطرح على المدى الواسع فيسيء السمعة لمفهوم الفيلم التسجيلي ، حيث يبدو وكأن الفيلم التسجيلي هو فقط ما يتم إنتاجه عن مجموعة المساجد في مصر .

فالأفلام التسجيلية الحقيقية لا يتم عرضها على النطاق الواسع بحيث يتعرف الناس على المقصود بالسينما التسجيلية والتي وضعت أول شرط لها في أنها تتميز عن الخبر في الجريدة السينمائية بأن فيها رؤية فنان مثل رؤية الشاعر تماماً، فالرؤية تتحكم في الصياغة والبناء وفي الشكل الذي سيقدم به لدرجة أنها من الممكن أن تصل إلى درجة البناء الشعري، فمن المؤكد أنها ستصل إلى الناس مثلها مثل أي عمل فني .

النقطة الأخطرمن ذلك، أن هناك سينما تجذب وهي سينما استكشاف الواقع،فمادمت أمتلك رؤية فإما أنني أستكشف الواقع أو أطرح تساؤلا ، وهذا يتحكم في الصياغة والتي شبهها سمير بالشعر وما قد يحمله من الغموض في التركيب و في صياغته ، بما يضيف نقطة أن الفن دائما في صياغته يطرح التساؤل ، وكلما قدمت الإجابة عن التساؤل السابق فإن الإجابة ذاتها ستكون مادة للسؤال التالي ، وإن افتقدت هذا التساؤل لم تعد تقدم فنا .

ندوة الفيلم التسجيلي

تحضرني مقولة وأنا سعيد بها جدا قالها صديقي وزميلي العزيز المخرج داود عبد السيد ، وجاءت «مانشيتا» في الريبورتاج المعمول معه بمناسبة الوصفات المسبقة عما يريده الجمهور فقال: « أنا أقدم للجمهور ما لم يكن يعرف أنه يريده » فهو سلم بشكل مسبق بأنه يقدم للجمهور ما يطلبه ولكن لايعرفه بالضبط، ولكن بالمقابل تختبئ فئة من السينمائيين بشكل مسبق وراء جدار صلد مفاده أن هذا هو ما يريده الجمهور ، ولكن فيما يتعلق بالسينما التسجيلية سنجد هناك نجاحات عديدة في مختلف بلدان العالم على المستوى الجماهيري ، بل ومنها ما حقق أرباحاً مادية أكثر مما حققه الفيلم الروائي ، رغم أنه لم يتوقف عند كل ما يطلبه الجمهور. إنك مطالب أن تستكشف ما يريده الجمهور وهو لايعلم أنه يريده فهذا هو المجال الحقيقي للسينما التسجيلية .

والآن سأطرح تساؤلا إضافياً لما قد طرحناه كمشكلة في البداية ، فنحن نسأل لأننا نتحدث عن الفيلم التسجيلي كما لو أنه خاص بالسينما المصرية أوبعض ما أنتج في البلاد العربية .

والسؤال الذي أطرحه :

لماذا لا توجد سينما تسجيلية في الخليج ؟ ولماذا لاتوجد سينما تسجيلية في أبي ظبي ؟

السينما التسجيلية لا تحتاج إلى الإمكانات وإلى الخبرات التي تقتضيها السينما الروائية بدءاً من إنشاء ستوديوهات واستكمال المعدات، فأنا شخصيا أتساءل لماذا ؟ فأنا لي تجربة في الخليج: عملت فيلماً تسجيلياً مدته ساعة وإنتاجه كان ضخماً يسمى « السماكين في قطر » حصلت به خلال الشهرين الماضيين على الجائزة الأولى في مهرجان الأفلام التسجيلية الدولي في قرطاجنة في إسبانيا ، لكني عندما ذهبت لعمل التجربة ذهبت أنا ومدير التصوير المعروف محسن أحمد ومهندس الصوت سيد حامد وكل المجموعة المصرية والمخرج المساعد إسماعيل عبد الرحمن العباسي ، كنا نخرج يوميا ومعنا كاميرا ١٦مم وأفلام خام وتم توفير سيارة ميكروباص.. أخذنا مادة الفيلم وتم مونتاجه في مصر ولكن طبعه وتحميضه تم في لندن . المسألة بالسهولة بمكان ولكن أيضاً هناك النقطة الأخطر من هذا، من المؤكد أن ابن البلد الخليجي – ابن أبي ظبي – عندما يقدم على عمل فيلم تسجيلي عن بلده لناسه وشعبه عندما يستشعر همومهم وأحاسيسهم وأفراحهم فمن المؤكد أنه سيقدم الأعظم والأصدق بكثير مما سيقدمه مدكور ثابت ، والمسألة ليست بالصعوبة كما يتصوره البعض عن صعوبة الإنتاج السينمائي، هذا مجرد تساؤل أطرحه ولكني لا أجد له إجابة أو مبرراً على الإطلاق .

عادل فضالي (رسام)

الفيلم التسجيلي المصري أو الفيلم التسجيلي العربي عندما يمثلنا في مهرجانات دولية يحصل على جوائز كبيرة وأحيانا الجوائز الأولى، والفيلم الروائي العربي أو المصري دائماً نشعر تجاهه بخيبة الأمل مع أنه قد يكون الفنيون هم أنفسهم تقريباً وليس دائماً فلا يوجد فنيون بدءوا في التسجيلية ثم انتقلوا إلى الروائية، وعندما يعملون أفلاماً روائية يشعرون بأنهم لم يحققوا الطموحات المطلوبة منهم، فأريد أن أعرف رأي سيادتك في هذا الموضوع؟

مدكور ثابت :

أنت لم تبسط الحيثيات بشكلها المطلوب لسبب أن ٩٠٪ ممن قدموا السينما التسجيلية التي أثبتت مكانها وتفوقها – سواء على المستوى النقدي أو بتحقيق الجوائز في المهرجانات – عندما انتقلوا إلى السينما الروائية بالفعل أفلامهم حققت هذا التواجد، والأمثلة على ذلك بالتحديد مثل خيري بشارة وداود عبد السيد وأسماء البكري وعلاء كريم وهذا بالنسبة للمقارنة التي نعقدها .

لكن في تصوري أن التساؤل ينقلنا من المحور الرئيسي لمناقشتنا ويدخلنا في قضية السينما الروائية والندوة أصلا في السينما التسجيلية .

سمير فريد .

من الممكن أن تعتبر اللغة السينمائية كلغة الكتابة على سبيل التشبيه أو الإيضاح، فلغة الكتابة تكتب بها (مقالا – بحثا – شعرا – مسرحا) جميعها بنفس اللغة وتكتب بها أعمالا رديئة وأعمالا عظيمة .

نفس الشيء بالنسبة للغة السينمائية ، فالمخرج الذي يصنع أفلاماً تسجيلية جيدة يصنع أفلاماً روائية جيدة و العكس صحيح، فالمسألة هي قدراته وإمكاناته ويقف خلف الكاميرا ليصنع ماذا ؟ هل يخرج فيلماً من أجل الربح العادي أم من أجل فكرة معينة أم يمتهنها كمهنة من المهن ؟

من الأشياء الشائعة في الثقافة العربية أن المخرج يعمل أولا فيلماً تسجيلياً ثم يعمل فيلماً روائياً، هذا أمر غير موجود في العالم بأسره، فالمخرج من الممكن أن يعمل فيلماً روائياً أوتسجيلياً أو قصيراً، مثلا منذ عامين في مهرجان فينيسيا كان فيه فيلم تسجيلي مدته خمسون دقيقة ، لجابزا أوسيما ، عن المدينة التي ولد بها وهو مخرج كبير جداً وأيضاً «جون بارمن» عمل فيلماً عن حماية البيئة في أيرلندا، مسألة أن من يخرج أفلاماً روائية لايخرج أفلاماً تسجيلية والعكس ، هذا كلام غريب جداً ليس له علاقة بالسينما، فمثلا فيلم عطيات الأبنودي متى يكون فيلماً ومتى يكون وثيقة ؟ فمثلا مختار أحمد عمل فيلماً عن الدويقة وهو حيّ على سفح المقطم وأبيد عن آخره وقد عمله

منذ عشر سنوات، هذا الفيلم أصبح وثيقة ولكن عندما عمله كان فيلماً تسجيلياً، فمن تناول هذا الموضوع بعد ذلك استخدم فيلم مختار كوثيقة.

مدكور ثابت :

عندما توليت رئاسة المركز القومي للسينما أنشأت وحدة جديدة اسمها وحدة الملاحقة الوثائقية.. هذه الوحدة مهمتها ملاحقة ما يحدث من أحداث وتصويرها للسينما، أي نعم أن هناك أغراضاً أخرى تسببت في إنشاء الوحدة، فكما تعلم سيادتك أن وكالات الأنباء تصور الأحداث بكاميرا الفيديو لكن عندما نحتاج بعد ذلك إلى وثيقة والتي صورت على شريط سليلويد لنستخدمها - أياً كان هذا الاستخدام في الفيلم سواء كان روائياً أو تسجيلياً أو عن حدث ما معين - فلا نجد هذا الشريط.. أنشأنا هذه الوحدة وأصبح لدينا مكتبة في المركز القومي للسينما وإدارة قائمة بذاتها مديرها **محمود عبدالسميع** مدير التصوير ومعه معاونوه وكل المساعدين الذين يقومون بالتصوير .

والمثال الذي قاله سمير عن **خيري بشارة** وأنه عمل فيلماً عن حادثة سقوط صخرة وذهب وسجل، فعندما تم تسجيل هذا كما سجله خيري بشارة ولكن بهدف آخر وهو التوثيق ووضع لدينا وتمت أرشفته ويتم تفريغه على الورق أيضاً ، ويكتب مثلا «الشوط الفلاني فيه امرأة غلبانة ويتم الرجوع إليه عند اللزوم، لذلك أسميناه وحدة الملاحقة الوثائقية .

لدينا أيضا في المركز إدارة اسمها الإدارة التسجيلية ولها مدير خاص وتنتج الأفلام التسجيلية.. مستقلة تماما عن الإدارة السابقة.. فمثلا الفيلم الذي يخرجه **عصام حشمت** وأعتقد أنه أنهاه هذا الأسبوع، يحتاج فيه إلى لقطات عن موقف تجار سوق روض الفرج.. هذه اللقطات توجد في الوحدة الوثائقية.

بندر عبد الحميد :

حقيقة، إن هذه المحاضرة أضاءت لنا جوانب مهمة عن الفيلم التسجيلي، بمعنى آخر فإن الفيلم التسجيلي كما فهمنا هو توثيق أو تأريخ مرئي مسموع، والدكتور مدكور طرح سؤالا: لماذا لا يكون هناك سينما تسجيلية في الخليج العربي ؟ وأنا أطرح السؤال بشكل آخر لماذا لا يكون هناك سينما تسجيلية عربية، بمعنى لماذا لايكون هناك تكامل ؟ فلماذا لايسافر السينمائيون المصريون الى اليمن ويقومون بتسجيل جوانب تراثية وتاريخية ستندثر حتما مع مرو ر الزمن ؟ هناك تجربة لمخرج أجنبي للأسف «فلليني» قام بعمل فيلم تسجيلي في اليمن أحرز به كثيراً من الجوائز.. لماذا لم يخض المصريون هذه التجربة ؟ شكرا.

مدكورثابت

إنني أتفق معك في موضوع سينما عربية ولكن المنطلق - كما ذكرت منذ لحظات أن ابن كل منطقة هو الذي يستشعر أحلام وآمال ومعاناة وفرح وأحزان السكان فهو أقدر على تقديم سينما تسجيلية عن موطنه، فإذا ضربت مثلا باليمن وأعتقد أن سيادتك يمني ولي تلاميذ يمنيون يستطيعون أن يقدموا سينما لا يستطيع أن يقدمها غيرهم وذلك لقدرتهم التي نعرفها، ولكن تنقصهم المبادرة، فما أسهل أن يخرج مخرج مصري من التليفزيون المصري ومعه معداته ويسافرإلى اليمن ولكن لن يستطيع أن يقدمها كما ستقدمها أنت ابن اليمن، فهذه النقطة تستلزم التوقف الحقيقي وهذا هو ما طرحته وما فهمته من سؤالك، ولكن بشكل آخر لماذا لاتظهر المبادرات بطلب التعاون العربي ؟ ولماذا لم تطلب أنت وبشكل رسمي ؟ وأقولها لك بصفة رسمية وبصفتي رئيس المركز القومي للسينما ، أرسل لي المبادرة وأنا سأرسل لك المعدات والكاميرات والمواد الخام وأنا أقول لك تفضل تعالى وأنا أستاذ بالمعهد - زميلك **عبد الملك السماوي** - أعطيناه الكاميرات، فمثلا عندما يكون صاحب مشروع من اليمن أو السودان أعطيه المعدات وأطلب إليه أن يعمل الفيلم في بلده ويكون فيلماً تسجيلياً وخاصة لوكان مشروع تخرج وذلك لأنه يعمل إثراء للفيلم التسجيلي والمبادرة تكون منك ومن زملائك. شكرا .

سؤال :

أنا أتصور أن في الخليج فيلماً تسجيلياً وعلى الأخص في الإمارات فيوجد أفلام تسجيلية كثيرة، وكان يوجد مركز للإنتاج السينمائي تم إغلاقه وتحويله إلى فيديو فأصبحت الأفلام تصور بكاميرات الفيديو وبالنسبة للأفلام نفسها فتنتج - وكثيرة جداً عن الصيد - الهجون عن أشياء كثيرة فاستعانوا بالأفلام القديمة ليروا كيف جددت هذه المناطق وتغيرت .. أشياء كثيرة جدا ولكن تبقى العملية System وإن النظام قد اختلف حتى التليفزيون يوجد به تصوير سينمائي ولكنه أصبح بالفيديو ولكي يعرض على شاشة التليفزيون لابد أن تعمل منه نسخة فهذا هو الواقع بالنسبة للفيلم التسجيلي الموجود على الفيديو.

سمير فريد :

يوجد خلط شديد جدا بين الأمور وهذا حدث في الأردن، فالسينما غير الفيديو.. الشريط السينمائي له عمر والفيديو له عمر آخر وتلك مسألة تكنيكية فلا يوجد بلد استبدل بالسينما الفيديو والعكس، فلكل منهما مجال استخدام وعمر معين، فالسينما أكبر بكثير فلماذا نلغي هذا بذاك، هذا شيء غريب جدا.. مثلا بإمكانك ان تطبع مجلة ولكنك تطبع جريدة بالرغم من أنك تمتلك الإمكانات فهي مسألة إهدار للإمكانات بدون فائدة، ومسألة استبدال الفيديو بالسينما مسألة خطيرة وأريد أن أقول لسيادتك شيئاً فأنت تتكلم عن شيء ومدكور عن شيء آخر، فمدكور يتكلم عن الفيلم الاجتماعي مثل الحارة في صنعاء أو أبو ظبي، فذلك يتطلب أن يكون من سكان المنطقة نفسها أو المشغولين بها، لكن الأخ يتكلم عن الفيلم الثقافي والذي يوجد فيه شيء مشترك بيننا، فمثلا فيلم «بازوليني» وهو إيطالي هو في فيلمه تكلم عن العمارة اليمنية وذلك باعتبارها طرازاً إنسانياً لا بد أن يدافع عنه والأولى أن يفعل ذلك الفرد العربي وأن يعتبر المنطقة العربية كلها أماكن تصوير، فيجب أن تكون النظرة العامة مفتوحة على الدول العربية بأسرها بغض النظر عن كونه مصرياً أو يمنياً .

ولكن ما يزعجنى أنا شخصيا أن أعظم فيلم عن الصحراء العربية هو فيلم «لورانس العـرب» أو أيبيريا، فالصحراء ثقافة كاملة غـير ثقافـة الوادى أو الرافـدين، فثـقـافـة الصـحـراء لا يعرفـهـا إلا ابن الصـحـراء وهو مـخرج إنجليزى فمثلا قيس وليلى للمخرج التونسي وهو الطيب الوحيشى لا يمكن أن تكون هذه صــحــراء ويكون من عـبـرعن الصحراء شخص إنجليزى.. هذا غير معقول فلم يستطع أن يفهم ما هى ثقافة الصحراء ولكن ـ للأسف ـ فالشائع أن يخجل منها العرب ويعتبروا كلمة صحراء بمعنى تخلف وجهل وناطحات السحاب هى التقدم، لست ضد ناطحات السحاب ولكن لماذا أضع هذا فى المواجـهـة وأقل من ثقـافـة الصـحـراء ؟ الصـحـراء خـرج منهـا أعظم الشـعـراء فى الجاهلية وثقافة الصحراء خرج منها لغة القرآن للمسلمين وقد نزل بلغة الصحراء، فمثلا تخرج سينمائيون عرب من مصر والعالم ولكنهم لم يقتربوا مما يجب أن يقتربوا منه فالحكاية ليست جملا ماشياً وصقراً ولكن الموضـوع، الشـخـصـيـة، الأسلوب، النظرة للحياة، والنظرة لمرور الوقت وشكرا.

سؤال :

كـان لى تعليق على دهشـة سـمـيـر وسعادته" بعرض فيلم تسجيلى على شاشة T.v أبو ظبى فيوجد فرصة جيدة للفيلم التسجيلى والتليفزيونات العربية خاصة لوجود القنوات الفضائية، فساعات الإرسال طويلة جـدا ومع ذلك لا توجـد مـادة تملأ هذه الساعات فتقريبا يعرض يوميا فيلم تسجيلى ولكن المسئولين عن الفيلم التسجيلى ليسوا على وعى بقيمته ودائما يعرض فى الأوقات الميتة التى تقل فيها نسبة المشاهدين ولكن يعرض كـاسـتـمـرار للإرسال ، لذلك من الضرورى زيادة وعى المسئولين عن الفيلم التسجيلى والسؤال ـ لمدكور بالتحديد.. هل نحن مطالبون بتنمية وتربية ذوق المشاهد على الاستمتاع بالفيلم التسجيلى مثلا هل يعرض فى السهرة فيلم تسجيلى ؟ وشكرا .

مدكور ثابت :

هذا السؤال غير متعلق بالفيلم التسجيلى ولكنه متعلق بمسألة التجديد فى السينما المصرية والسينما العربية بشكل عام .

سمير فريد :

المسألة مسألة اختيار الموضوع الذى سيعرض فى السهرة.. إذا كانت سهرة فيلم تسجيلى عن الضباط الباقين على قيد الحياة من حـرب ٦٧، سنجد أن الشوارع فى ذلك الوقت كـانت خـالـيـة وذلك لأن الضـبـاط الباقين بدءوا يموتون فسيهتم بها المشاهد لأنه عاصر تلك الفترة وآثارها باقية إلى الآن وهى الأرض المحتلة التى نتفاوض فيها لمعرفـة مـاحـدث فى تلك الفـتـرة، فنسمع شـهـادات من أناس حـقـيـقـيـين؛ شـهـادات غيرمزورة؛ ناس عـاديين فنسمع وجـهـات نظرهم عن يوم معين فى ساعة واحدة .

يوجد فيلم تسجيلى عمل عن الحرب يدعى «ساعات العدالة »، فلماذا ضربت مدينة «درسدن» فى ألمانيا بعد انتحار هتلر؟ القوات الألمانية هزمت وتوقفت الحرب، فإذا بالقوات الأمريكيـة تدك المدينة دكا حـتى سويت بالأرض.. يبدأ المخرج بسؤال لماذا ضربت «درسدن» فسأل الطيار والخـبـيـر الاستراتيجى وشخصاً أمريكياً وعمل فيلماً مـثـيـراً كـأنك تشـاهد حلقـة أجنبـيـة ، فالموضوعات وطريقة معالجتها هى الأفلام التى تعرض فى السهرة .

مدكور ثابت :

أشكر الأستاذ سمير لأنه ذكرنى بواقعة وقعت فى مصر وهى عرض فيلم تسجيلى عرضاً تجارياً فى سينما رمسيس ثم سينما أوديون .. كـان فيلماً عن الحرب العالمية الثانية عُرض بعد نكسة يونيو ٦٧ فالسينما كـادت تتكسـر فى ذلك الوقت من كـثـرة الجمهور .

أتذكـر واقـعـة من عـشـر سنوات.. كـان يوجد دورة تدريب خارجية فى الدوحة وكنا ندعـو للتـدريس مـجـمـوعـة من الطلبة الخليجيين والمخرجين وأذكر أنى فى إحدى المحاضرات تناولت موضوعاً مما طرحه الأستاذ سمير وكان قد طرحه طالب بحرينى اسمه «خالد التميمى» وكان موضوعاً يبدو بسيطا حيث قال إنه يريد عمل فيلم عن «ساعة القيلولة فى الخليج».. فى بداية الأمر دهشت فنحن لدينا فى مصر ساعة القيلولة ولكنها ليست موضوعاً جوهرياً ابتداء من الشكل الذى ترصده و انتهاء بماذا ما وراء ذلك ومـا هى مـؤثراته، ولكن عندمـا بدأنا نكون الموضـوع وبعض تفـاصـيله على السـبـورة أدركت جـسـامـة هذا الموضـوع وخطورته وأنه سيكون فيلماً تسجيلياً خطيراً عمرى أنا مدكورثابت ما كنت أتوصل إلى تلك الفكرة وإن كنت قد استدعيت لإخراج فـيلم عن سـاعـة القـيلولة فى الخليج كنت سأرفض الشكل ولكن هذا الشخص بدأ يقدم الناس منذ ساعة الاسـتـرخـاء ... ولكن لن أدخل فى التـفـاصـيل، فـهـو لأنه خليـجى استنفره وقدمه أفضل .

بندر عبد الحميد :

أنا لاأعتب ولكنى أتساءل فيما يتعلق بالمبادرة، فالصناعة السينمائية صناعة تحتاج الى فريق عمل كبير فـبـازولينى عندما صور فى اليمن كان لديه الإمكانيات بالإضـافة إلى إمكانيـتـه الشـخـصـيـة، وأى سينمائى عربى يحاول أن يتصدى لموضوع لابد أن تكون هناك جهود إنتاجية لدعم هذه المبادرة وتبنيها، والمبادرات كثيرة ولكنها تضيع أحيانا فى الأدراج بين المؤسسات فى الدول العربية، وبالتالى يجب ربط السينما فى الخليج أو فى مـصـر، فـلابد أن يكون هناك تمويل سواء كان من جمهورية مصرية أو عربية وسواءً رسمية أو غير رسمية .

سمير فريد :

إن السـينمـا التـسـجـيليـة لن تصبح فى نهضة حقيقية فى المنطقة العربية إلا إذا

أصبحت فى السوق . الأفلام التسجيلية العربية تعرض فى التليفزيونات بأرخص الأسعار وأى محطة تليفزيون عربية تعتقد أنها تتنازل بعرضها فيلماً تسجيلياً، حتى التليفزيون المصرى ودخله ١٧٥ مليون دولار من الإعلانات ، يعرض أفلام معهد السينما ويعتقد أن المعهد سيشكره على ذلك فمثلا يدفع عشرة آلاف جنيه ويطلب عشرين فيلماً ليعرضها فى التليفزيون، لذلك يجب على المنتجين والمخرجين أن يمتنعوا عن العرض والبيع بأسعار رخيصة .

وحاليا توجد شركات إنتاج ولكنها ليست كبيرة، فكل الموضوعات تصلح للفيلم التسجيلى، لذلك يجب أن ننظر إلى الموضوعات التى لم تقدم ونحاول طرحها مثل كل التاريخ المعاصر والحديث، فهل أنا غير محتاج إلى معرفة شيء عن حرب اليمن؟ فالشباب الحديث يرى حرب اليمن شيئاً صحيحاً وجزء آخر يراها شيئاً خطأ، لذلك عندما يعمل فيلم تسجيلى مدته ساعتان سيكون فيلماً شيقاً ومثيرا جدا .

لكن كيف ستنتج هذ الأفلام ؟ والأفلام كما يقول الأستاذ بندر ليست لها عائدلذلك لابد أن تصبح جزءاً من السوق وجزءاً من السينما حتى تزدهر.

مدكور ثابت :

بداية تذكرت شيئا بمناسبة الأستاذ فضالى وقالها سمير وهى الدونية فى النظرة للفيلم التسجيلى وكأنه المحطة لتطور المخرج وأستند على المثل الخاص ببازولينى فى سبيل كسر هذه المسألة ، فنحن مقدمون على مشروع وكنت أتحدث فيه أمس مع الأستاذ سمير كحلم، فلكسر هذه المسألة ، لابد من عرضه تجاريا . وقد تحدثت إلى عشرة مخرجين ومنهم خيرى بشارة لكى يعدوا فيلماً للعرض التجارى ولكنه تسجيلى تحت مسمى «مصر فى عيون التسجيليين» ، كل فرد منهم سيعمل عشر دقائق كيفما يرى الموضوع .. كيف ينظر لمصر أيا كانت وجهة نظره، وكلهم رحبوا . وقد يكون بعض الزملاء قد شغلتهم الحياة وهذه حقيقة نعترف بها، فمثلا خيرى بشارة سيخرج لى فيلماً فى المركز فلا أستطيع أن أعطيه أكثر من ٥٠٠جنيه أو ١٠٠٠جنيه ولكنه فى فيلم روائى سيأخذ ٥٠٠,٠٠٠ جنيه فهو شخص وراءه مطالب كذلك داود عبد السيد ولكنها تجربة لكسر هذه المسألة وهى أن الفيلم التسجيلى كأنه أقل من الفيلم الروائى .

النقطة الثانية ، وهى خطيرة مما يذكره بندر فقبل حضورى كان أمامى خطاب من إحدى القنوات الفضائية العربية، بدون ذكر الأسماء،تريد أن تأخذ كل تراث السينما التسجيلية فى مصر، فعندما عملت فى بداية عملى بمركز السينما قدرت ثمن الأفلام بمائتى مليون جنيه مصرى، وفى الخطاب طلبت القناة الفضائية الأفلام وبسعر ٢٠٠٠ دولار للساعة وهذا رقم زهيد جدا والشيء المحزن أن هذا هو التقدير العربى، فمعنى ذلك انه سيأخذ ٤ أفلام ب٢٠٠٠ دولار،أى أن الفيلم ب٥٠٠ دولار.. ففى السينما الروائية نوعان من البيع بيع «قطعى» وهو أن يحدد المنتج المبلغ الذى يريده بغض النظر عن عرض الفيلم فى أى مكان، ويوجد بيع ، بالنسبة ، فمثلا إذا بعته لقناة فضائية فمعنى ذلك أننى لا أستطيع أن أبيعه لأى قناة فضائية أخرى وهذا هو البيع القطعى، هذه النظرة من أخطر ما يكون، فمثلا مخرج ألمانى كان عندى وأخذ وثائق لعمل فيلم سيسوقه هو.. أخذ الدقيقة ب ١٠٠٠دولار وكان يحضر فى ذلك الوقت المخرج رأفت الميهى وكان حزيناً جدا لأنه ثمن رخيص، وقال لو أن أى إنتاج خاص به بيع بهذا السعر لاعترض وجعلها فضيحة فالأوروبى طلبها بهذا السعرلكن النظرة العربية مختلفة تماما، وهى بداية المدخل للموضوع برمته، فاليوم يوجد قنوات تليفزيونية فضائية كثيرة جدا ولكن الحديث فى هذا الموضوع يحزننى جدا.. وفى النهاية أشكركم جميعا على هذا الإنصات وآسف لـ بندر لأنى تحاورت كما لو أنى أدير الجلسة فى حين أن الأستاذ بندر هو الذى يديرها . ■

* نص الندوة المنعقدة حول قضايا الفيلم التسجيلى، بالمجمع الثقافى بأبى ظبى، فى العام ١٩٩٤ بمشاركة الناقدين مدكور ثابت وسمير فريد.


ليلى مراد

جـمـاليـات وسيكولوجيا السينما عـنـد چان مـيـتـرى

كريستيان ميتز

ترجمة: نبيل عبدالمالك

الاستعارة والرمز واللغة

يتناول چان ميترى مشكلة الاستعارة والرمز فى السينما فى ثلاثة مواضع من المجلد الثانى لمؤلفه الضخم «جماليات وسيكولوچيا السينما» (فى الصفحات 26-24,381-383,446-448)

وفى ضوء معالجته لهذه المشكلة يتطرق إلى قضية اللغة فى السينما باعتبارها من أهم القضايا السينمائية وأكثرها شيوعاً على الإطلاق (ص390 - 381 ,446 - 436).

فلفظة «الاستعارة» Metaphor تسمية غير جائزة بالمرة، وذلك لافتقارها إلى صفتين رئيسيتين: فوجه الشبه بين طرفى الاستعارة - أى العنصر المشترك أوجد المقارنة فى محور الاستعارة - ليس واضحاً بصورة كافية، فنحن نقول مثلا «شعاع الضوء» Apencil oF light ، ولا نقول إنه ضوء رفيع «مثل الشعاع» "light as thin as a pencil"، فما يستحق أن يندرج فى مبحث الاستعارات السينمائية هو مثول أو ظهور طرفى الاستعارة معاً فى تسلسل شريط الصورة بغية إجلاء وجه الشبه بينهما بما لا يدع مجالا للتداخل أو الالتباس (وهذا يستلزم، بالضرورة، إداراكا بصرياً للمعنى بحيث لا يجىء وجه الشبه، هنا، ضمنياً)، وخير دليل على ذلك؛ الاستعارة الشهيرة التى استهل بها المخرج المعروف شارلى شابلن فيلمه «الأزمنه الحديثة»، حيث يعرض لنا لقطة لقطيع من الأغنام تليها صورة لحشد غفير من الناس وهم يهبطون مهرولين سلالم محطة مترو الأنفاق؛ يتضح لنا من هذا المثال أن العنصر المشترك هنا - أى فكرة «القطيع» Gregarriousness وقد جاءت لتعبر عن سلوك الناس المماثل لسلوك الأغنام - لم يكن متطابقاً تماماً من حيث التفاصيل الدقيقة، ومع هذا فقد عرض بطريقة واضحة تماماً، أما فكرة «النحافة» Thinness فقد تم نقلها من القلم a pencil إلى الضوء بطريقة ما بحيث إذا وصلت إلى الطرف الثانى فإن الطرف الأول يصبح غائباً بمعنى ما، وبالوصول إلى هذ النقطة المهمة التى ينبغى أن نؤكد عليها - وهى أن الاستعارة هى عملية إحلال حيث يحل الطرف المقارن «شعاع الضوء» The ray of ligh محل الطرف الذى قورن به «القلم».

ويصطف الطرفان جنباً إلى جنب فى حالة الاستعارات السينمائية (الحشد والقطيع)، وتصبح ظاهرة نقل المعنى أقل وضوحاً تقريباً، ويبقى الحشد حشداً والقطيع قطيعاً، فارتباط الطرفين معاً يعمل على جعل «الوثبة الرمزية» A symbolic Leap من إحداهما إلى الآخر أمراً ميسوراً، بحيث يمكن اكتساب قيمة المقارنة على المستوى الدلالى الخالص (أى أن المشاهد سيوحد بين فكرة القطيع عند مشاهدته للحشد) ومن الممكن أيضاً اكتساب قيمة استعارية (فى حالة استجابته للحشد كما لو كان قطيعاً من الأغنام).

ويواصل المؤلف حديثه عن علاقة التناظر أو المقارنة فى الحالة الأولى، وعن العلاقة الضمنية فى الحالة الثانية (وذلك فى الصفحات ٣٨٢،٣٨١، ٣٨٣)، إلا أن هناك تجاوراً رمزياً A symbolic juxtaposition فى كلتا الحالتين وليس هناك استعارة؛ بينما المنظرون الذين تناولوا الاستعارة هنا قد استخدموا هذه الكلمة بالمعنى الاستعارى التام (انظر ص ٢٥).

وبالطريقة نفسها تعد صيغة المقارنة الصحيحة - أى المقارنة باعتبارها إجراءً صورياً (كى لا تختلط بالأثر الدلالى التام للمقارنة) - أمراً مستعصياً فى السينما (ص ٢٤).

فالفيلم السينمائى يفتقر إلى أداة التشبيه «كـ» أو «مثل» Like - (فكلمة مثل ومرادفاتها تجعل مسألة المشاطرة بين الألفاظ فى سياق الخطاب أمراً ممكناً ومن ثم فهى تمكننا من تفادى الموقف الذى تتجاور فيه الألفاظ على نحو غير مترابط، وبالتالى تصبح من مستوى دلالى واحد مع سائر الألفاظ الأخرى؛ فعندما نقرأ فى قصة ما بأن الجليد

كان «مثل عباءة بيضاء» فإن كلمة «مثل» هنا تعمل كإشارة لتنبيه القارئ بأن الجليد والعباءة يتمركزان على مستويات مختلفة، وأن الحديث المباشر diegesis يشير إلى الجليد وليس العباءة هكذا فإن أحد الطرفين يكون ملحوظاً بوضوح بوصفه حديثاً - غير مباشراً في حين أن الطرف الآخر ينفلت من أداة التشبيه «مثل» ويبقى حديثاً مباشراً، ولكن في السينما تكون كل الصور من مستوى واحد - ولا يمكنه ذلك إلا من خلال تطوير شاشة ثلاثية Triple screen فحسب.

ويواصل ميترى حديثه ساخراً، عبر طرائف أخرى، محاولا تخصيص إمكانية لعقد مقارنات سينمائية صحيحة ذاهباً إلى أنه من الممكن - مثلا - جعل الشاشة المركزية أو الوسطى مكاناً لأدوات التشبيه بينما يتم تخصيص الشاشتين الجانبيتين Lateral Screen للمقارنة: قد يكون هذا أسلوباً آخر لتحقيق مسألة المشاطرة في الخطاب، إلا أن هذا الأمر غير جائز في السينما «الطبيعية»، (وفي حقيقة الأمر، أن المقارنة التي أشرنا إليها سلفاً من فيلم «الأزمنة الحديثة» يمكن استيعابها فحسب عن طريق فاعلية منطق الحبكة التي تساعد مشاهد الفيلم بل تمنحه القدرة على وضع قطيع الأغنام على مستوى المقارنة التامة حيث إن البقية الباقية من الفيلم لا تعرض صوراً أخرى عن الأغنام، وإنما تعرض لنا صوراً عديدة عن الحياة الحديثة).

وبالتالي، ينبغي التقليل من استخدام المقارنات في الأفلام السينمائية طالما أن سمة الوضوح في السينما تغذيها تماماً عن الإسراف في استخدام هذه المقارنات وإخفاقات سيرجي إيزنشتين فيما يتعلق بذلك - معروفة تماماً - وعلى وجه الخصوص في فيلمه «أكتوبر» الحافل بالمقارنات التي تبتعد كل البعد عن البساطة.

تبرز قيمة التعليلات التي يسوقها جان ميترى عند مضاهاتها بالمصطلحات المستخدمة في المؤلفات السينمائية؛ نظراً

جماليات وسيكولوجيا السينما

لتقارب معانيها الشديد، فأصحاب النظريات ينزعون تماماً إلى تكريس كلمة «الاستعارة» لزمرة المتجاورات الرمزية لما تتضمنه - هذه المتجاورات من إيحاءات استعارية أو مقارنة، وقد تم تبويب هذه الاستعارات - كثيراً - في تصنيف مزدوج يندرج بدوره تحت مسميات عديدة محاولة لتمييز الحالات التي ينتسب فيها كل من المشبه والمشبه به إلى الحدث (كتشابه عنصري الدراما) ومحاولة ثانية لتمييز الحالات التي ينتمي فيها المشبه فحسب إلى الحدث، بينما يبقى المشبه به للمقارنة فحسب (لقطيع الأغنام في فيلم «الأزمنة الحديثة» مثلا)، وتستخدم - في بعض الأحيان - كلمة «الاستعارة الإشارية» للحالة الأولى، بينما تُستخدم كلمة «الاستعارة اللا - إشارية» أو (الاستعارة الخارجة عن النطاق الإشاري) للحالة الثانية.

والنقطة الأساسية في تحليلات جان ميترى تتلخص في أنه لا يمكن اعتبار أي من الأمرين على أنه استعارة (مادام كلاهما، أعني الشيء والشيء المشبه به، يكون حاضراً برفقة الآخر عبر تسلسل الفيلم)، وكذلك لا يمكن اعتبارهما مقارنة (لما ينطوي عليه كلاهما من تشابه ضمني لا يتماثل مع أية علامة عرفية)، وإنما ينظر إليهما بوصفهما تجاوراً تركيبيا syn-tagmatic juxtaposition يستلزم أثرا دلالياً ليوحي بالتشابه، فالتعبيرات الملائمة أكثر لتحديد هذه العمليات، فيما أرى، هي «التجاور المصاحب لقيمة مقارنة» و«التجاور المصاحب لقيمة استعارية» على التوالي، وفقاً لمستواهما الدلالي، فالتشابه يؤدي إلى تطوير المقارنة أو الاستعارة أكثر، (فالحشد يشبه القطيع أو الحشد قطيع)، وقد يكون من المناسب، أكثر، اختصار ذلك على النحو التالي «التجاور المقارن» أو «التجاور الاستعاري» (أو بطريقة أخرى: «التوازي المقارن» أو «التوازي الاستعاري») بالإضافة إلى التباين الذي مازال قائماً بين المتجاورات الإشارية والمتجاورات اللا - إشارية وفقاً للشيء المشبه به سواء كان إشاريا أو لا إشارياً (مادام أن الشيء المشبه يكون إشارياً دوماً بواسطة التعريف).

من ناحية أخرى، يتسع النظام الداخلي الثنائي لأربعة نظم اصطلاحية: «التجاور الإشاري المقارن» و«التجاور الإشاري الاستعاري» و«التجاور اللا - إشاري المقارن» و«التجاور اللا - إشاري الاستعاري» وهذا التخطيط الأساسي قابل للتطوير إذا استدعى الأمر ذلك، وكانت هناك عناصر إضافية ترتبط بالموضوع، ارتباطاً وثيقاً (مثال ذلك، ظهور الطرفين في صورة واحدة أو ظهورهما في صورتين قد يؤدي إلى ظهور طرف ثالث في داخل النظام أو النسق ومن ثم يصبح نسقاً ذا ثمانية أطراف)، والعنوان العام لكل هذه المقارنات التي توحي بالتماثلات أو التشابهات بسيط للغاية ويدعى «تجاورات التشابه».

ويرى ميترى أن «الاستعارات السينمائية» تتساوى - في درجة الصدق - مع زمرة التضمينات الفيلمية، أي أن المادة الإضافية للدلالة تفرض نفسها على الدال الحقيقي والحرفي لحبكة الفيلم، فالتضمينات أو الدلالات المضمرة في الفيلم تنجم عن الروابط الصحيحة بين العناصر المختلفة للفيلم (ص 22 – 21،399) وسواء كانت هذه العناصر متضمنة أو ضامرة في

مجموعة من الصور المختلفة (كالتوليف) أو كانت هذه العناصر تصريحية أو ظاهرة فى «اللقطة» ذاتها ولكن على نحو تعاقبى بحيث تعقب إحداهما الأخرى (فى حركة الكاميرا)، أو كانت أخيراً فى اللقطة نفسها وفى وقت واحد (وهذا ما يطلق عليه «التوليف بالكاميرا»)، كما يرى ميترى - الذى يعد هنا إيزنشتينياً أكثر من إيزنشتين نفسه - أن السينما هى، على الأقل، فن تركيبى تام - وربما لا تكون فن المونتاج (ص 399,447)، فما يعرضه الفيلم من معانٍ رمزية بالإضافة إلى معانيها الحقيقية هو عبارة عن مجموعة من المتجاورات (ومن ثم، فإن چان ميترى يعود إلى فكرته الرئيسية المتعلقة «بمنطق التضمين» الذى سعى إلى تطويره فى المجلد الأول)، فالعناصر التى يتماثل ظهورها معاً قد تنتسب سوياً إلى تسلسل الصور، والتضمين الفيلمى أو السينمائى يمكنه كذلك أن يقيم رابطة بين عنصرى الصورة والحوار (ص 97) أو الموسيقى (ص 121)، أو بين العنصر الموسيقى والحوار، أو بين الضوضاء والصورة، أو بين أحد عناصر الفيلم والتتابع الكلى للفيلم عامة (ص 26) .. إلخ، فكل أنواع التركيب فى السينما ممكنة، لكل حق الاشتراك فى خاصية وجود مقومات للتماس بالمعنى الذى أشار إليه ياكبسون jakobson، مادام الطرفان يمتثلان معاً، وبصورة دائمة، فى داخل الفيلم.

تتسق أفكار چان ميترى مع انطباعاتى فيما يتعلق بالتقابل الشديد بين غزارة العلاقات التركيبية التى يمنحها الفيلم(١)، وندرة علاقاته الإحلالية Paradigmatic، وينساق ميترى إلى أبعد من ذلك حيث يرى أن محور الإحلال مفتقد تماماً (وسوف نعود، فيما بعد، إلى هذه النقطة).

إن التضمينات السينمائية على مستوى الإيحاء كثيراً ما تتسم بخاصية رمزية (ص 26 - 443-444, 24)؛ وما أقصده بهذا ذلك العنصر الإشارى، الذى يحتفظ بمعناه



شارلى شابلن

الواقعى ومع هذا يزداد ثراؤه بواسطة القيم المضافة التى لا تنبعث من ذاته وإنما من داخل التفاعل السياقى فالمؤلف يوافق على قبول لفظة «الرمز» لكى يحدد ويعاين بها ظاهرة «تكثيف المعنى» التى يتصف بها الدال التصريحى Denotation لكى يكون، أى الرمز، استبدالياً وليس متعارضاً مع ما يرمز إليه (ص 380-381,26)، ففى فيلم «M» لفريتز لانج، نشاهد هجوماً قاسياً تعرضت له فتاة صغيرة وبعد ذلك نرى بالوناً عالقاً بأسلاك التليجراف، وقد كانت الطفلة متعلقة بهذا البالون، وهو هنا جاء ليرمز إلى الموت العنيف للضحية، ومع هذا فإن ذلك المعنى الإضافى لم يكن اعتباطياً arbitrary؛ لأن الطفلة كانت تلعب بهذا البالون - وليس شيئاً آخر يفتقر إلى «أية رابطة طبيعية بمعاناة الطفلة» الذى تم اختياره بدقة بالغة ليكون رمزاً لهذه المعاناة، وبالتالى فالرمز هنا لم يكن مجرد دلالة تصريحية فى الفيلم، بل كان (رمزاً ذا دافع تعليلى (فالدافعية بهذا المستوى قد أضيفت بواسطة المماثل الأيقونى أو السمعى)، وكان، الرمز، أيضاً دلالة إيحائية (ص 445)، والفرق الوحيد هو أن ذلك التعليل أو الدافع على المستوى التصريحى يعد تعليلا باطنياً؛ أما التعليل على المستوى الإيحائى أو الضمنى فيعد تعليلا ظاهرياً أو خارجياً واستخدام ميترى لكلمة باطنى يجيء بعد استخدام إيريك بويسنس لهذه الكلمة، ويؤكد چان ميترى عند استعماله لكلمة ظاهرى أوخارجى ليس المعنى نفسه الذى كان يقصده بويسنس، فى المثال السالف الذكر لفيلم «M» نكتشف أن القيمة الرمزية لصورة البالون قد بدت غير واضحة لأولئك الذين لم يتمكنوا من متابعة الفيلم منذ بدايته.

من الواضح أن «الرمز» قد ورد كمصطلح فى هذا المقام بمعناه الواسع، وقد وضحه وفسره المؤلف بصورة تامة، فهو ملائم تماماً لتحديد ومعاينة أكبر عدد ممكن من الدلالات الإيحائية و الضمنية للفيلم، ولذا فهناك اتفاق عام على أن مفهوم «الرمز»

جماليات وسيكولوچيا السينما

يشتمل على فكرة من الممكن إدراكها بوضوح تام فى الدلالة الإيحائية السينمائية: «فالرمز يستخدم متى يكون المدلول Signified دافعاً تعليلياً للدال Signifier بل أيضاً متسامياً عليه أو متجاوزاً له فى الوقت ذاته؛ فالصليب - على سبيل المثال - يعدّ رمزاً للمسيحية، لأن المسيح قد مات فوقه (وأعنى بالتعليل هنا الصليب)، ولكن هناك فى المسيحية كثير من المعانى ما يفوق ما فى الصليب (أقصد التسامى أو التجاوز، فالتجاوز التعليلى - فى حقيقة الأمر - هو الذى يميز المعانى الإضافية العديدة، خصوصاً، فى الفيلم السينمائى، والمعانى بهذا المعنى تصبح معانى رمزية خالصة، فضلا عن أن العلامة sign، بوصفها تقابلا للرمز، قد جرى العرف على تخصيصها للدلالات الاعتباطية - اللاتعليلية، والرمز، فى السينما وفى غيرها، قد يأتى فى بعض الأحيان ليؤدى وظيفته بوصفه علامة (قارن ميترى فى ص 443)، ففى فيلم «M» نجد أن اصطدام والتصاق البالون بأسلاك التليجراف يلفت نظرنا إلى أن الهجوم على الضحية قد تم (كما يثير فى نفوسنا مشهد الصليب إحساساً بأننا فى داخل الكنيسة).

إن الرمز فى حد ذاته يبقى على الدوام فى حالة من التمايز التام عن العلامة الاعتباطية An arbitrary sign؛ وذلك نتيجة لأن الدال - باعتباره معللا جزئياً - غالباً ما يجىء محملا بشىء ما من واقع الخبرة المعاشة وبشىء من رد الفعل الإنسانى لمدلول الحدث، بينما الألفاظ مثل «اغتصاب» و«ضحية صغيرة» ليست مثل الاغتصاب أو الضحية الصغيرة فى السينما بأية حال من الأحوال، فالبالون فى فيلم «M» يحمل بالفعل بعضاً من النعومة وبعضاً من الاستغاثة وبعضاً من إثارة الشفقة والحزن، وهذا لم يكن ممكناً - بالطبع - بدون إحداث رابطة مع مصير الطفلة، فالسينما ذات طبيعة تعبيرية مزدوجة؛ بوصفها من ناحية فناً واقعياً (ذا دلالات تصريحية)، وبوصفها من ناحية أخرى فناً بسيطاً تماماً (وذا دلالات إيحائية) (٢).

ومن الواضح أن للرمز معانى أخرى مقبولة، فعديد من الرموز الرياضية اعتباطية مثلها مثل كثير من «شفرات التصوير أو الحفر» وتعرف هذه الشفرات تحت مسمى أعم وأشمل هو «التدوين الرمزى»، فهناك اتفاق عام لدى جماعة البحث السيميولوجى على الابتعاد عن وجود الواقع، رغم أن انتقاء ميترى لكلمة «الرمز» قد بدا ملائماً لى إذ إنه يتسق مع الاستخدامات المتبعة لهذه الكلمة فى البحث فى «اللغويات»، خاصة فى مضمار الفن (بما فى ذلك السينما) دون أن تتعارض بالفعل مع هيمنة الاستخدامات الأخرى لها فى الأبحاث السيميولوجية بصفة عامة.

ويذهب جان ميترى أيضاً - وهو بصدد توضيحه للرمز - إلى أن رمزية الفيلم السينمائى لا تؤلف نسقاً رمزياً متكاملا (ص 25، 444)، فالرمز السينمائى يظهر فى كل فيلم، ولا يظهر بفضل أى وجود سابق أو أى اتفاق رمزى ثابت، فالنظام الرمزى هو عبارة عن مجموعة من الرموز الشفرية أو المشفرة، بينما الرمز فى السينما يكون حرا تماماً وإبداعياً على الأصالة (ووفقاً لميترى - ونحن لا نوافقه هو ومن معه فى هذه النقطة - لا يميز أبدا بين الإبداع والحرية المطلقة) فالرمز - فيما يرى ميترى - يكون ضمنياً فى الفيلم بوصفه نتاجاً لاتحاد عناصره المركبة، وليس مفروضاً عليه من الخارج (ص 134)

وبالطبع هناك أفلام عديدة تنطوى على رموز مستعارة من الخارج (اجتماعية ونفسية ... إلخ) يتم دمجها بدرجات متفاوته فى النجاح داخل سلسلة إشارية متصلة، ولكنها تكون رموزاً مؤفلمة Filmed symbols وليست رموزاً فيلمية Filmic symbols (ص 25) وهذا يتعارض مع ماهية الرمز السينمائى، وربما نتذكر بصدد هذه النقطة ما قد أورده **رودلف آرنهايم** فى نهاية تحليله الذى يتفق تماماً مع **ميترى** فى أن الرمز الفيلمى لا يبرره الاسم(٣)، فآرنهايم يتعامل مع الرمز بمعناه الضيق، فهو يقصره على الرمز المشفر، لذا فإن تشعب الخلافات بينهما (أى بين **ميترى وآرنهايم**) إنما يرجع إلى طبيعة الأعراف اللغوية.

يتوجه **ميترى** من منظور مغاير - إلى حد ما - لمعالجة بعض الأفكار المتعلقة «بلغة السينما» التى قد طورها فى المجلد الأول (فى ص 134-47)، ويبدأ فى تفنيد الاعتراض الموجه ضد دعائم أطروحته، وقد سعت «**دينا دريفوس**» إلى تطوير هذه الأطروحة بصورة تفصيلية(٤)، وتذهب «**دينا دريفوس**» إلى أن اللغة المنطوقة تعمل على تبرير اللغة عامة لأنها تتسبب فى خلق علامات خالصة - أى الموضوعات التى تعد علامات فعلية وكذلك الموجودات التى تكف عن كونها موجودات لكى تصبح مجرد علامات؛ فمعانى الإنتاج الصوتى (أو مواصفات الإنتاج التصويرى) تعد واضحة تماماً للمعنى أو للعقل، والمستمع (أو القارئ) يتسرب إلى تلك المعانى دون أن يلتفت إلى مادتها السمعية (أو البصرية)؛ ويتجه إلى المعنى الذى تتجه على نحو مباشر، ولكن صورة الفيلم تختلف، بهذا الصدد، عن العلامة اللغوية، فصورة الفيلم يصعب تجاهلها من حيث هى صورة، فالمعنى الخاص بها (أعنى ما تمثله الصورة) لا يطمس نفسه لصالح معنى آخر، بوصفه قيمة استبدالية أو اتصالية، وتعمل **دينا دريفوس** على تدعيم هذه الفرضية بملاحظة مبدئية ليست بغير أساس: فالصوت اللفظى يعد

انطباعياً أو تعبيرياً بالمعنى الخالص؛ فهو لا يعمل بذاته (أعلى خارج العبارة الاصطلاحية) على استحواذ أى معنى ما؛ أما الصورة فهى على العكس من ذلك تماما إذ تعد «تعبيرية» وتستحوذ فى داخلها - وقبل صدور أى فعل من أفعال اللغة - على دلالة تفصيلية لايمكن أن تتلاشى أبداً فى ثنايا الزخم التراكمى للمعانى التى تتوالد من الخطاب السينمائى، ولعل هذا هو السبب فى أن الصورة - حتى إن كانت مزودة بمعنى إضافى - تكون رمزاً ولا تكون علامة على الإطلاق لدرجة أن دينا دريفوس ومعها چان ميترى يقولان الشىء نفسه بوضوح، وأن روح الاختلاف بينهما تنشأ من حقيقة أن دينا دريفوس ترفض، لسبب ما، أن تعتبر السينما لغة، فى حين ينتهى ميترى، مستعيناً بالسبب نفسه، إلى أن السينما لغة، وأنها تختلف كلياً عن اللغة اللفظية (ص 446)، ولكنها لغة فى النهاية، مادامت أنها تشارك اللغة اللفظية فى خاصية توصيل المعنى (ص 446) ويدلى چان ميترى بملاحظة تستند إلى تبرير لديه (ص 443) مفادها أنه من اليسير مناقشة أن كل لغة ينبغى أن تشبه اللغة اللفظية، ونستخلص من ذلك أن لغة الفيلم لاختلافها عن اللغة اللفظية فهى - بالتالى - ليست لغة، فالفيلم له رموزه الخاصة به وليس علامات، إلا أن سيميولوجيا الفيلم تعمل على تحويل تلك الرموز لتعمل بوصفها علامات (ص 443).

ويذهب ميترى - فى موضع آخر - إلى أن الدلالة الإيحائية هى ببساطة إطار للدلالة التصريحية (ص 381): فالرموز الفيلمية ينبغى أن تظهر «بصورة طبيعية»، وأن تعطى المشاهد انطباعاً بأنها محفورة فى قلب المادة الإشارية نفسها وليست تركيباً اصطناعياً يقصده مخرج الفيلم بحيث يكون إدراكها فى ذاتها أمراً ممكناً وعلى نحو مباشر، ففكرة الدلالة الإيحائية تتساوى من حيث الأهمية مع وجهة نظر السيميولوجيا التكنولوجية إلى حد بعيد، وأن لغة الدلالة الإيحائية، طبقاً «لما سلف،[٥] تعتبر لغة؛ حيث يتأسس الدال عن طريق المجموع الكلى لمادة الدلالة التصريحية، أعلى كلا من الدال والمدلول، وبالتالى، يمكن القول - بصورة مبسطة - بأن أية حادثة فيلمية عن العالم المشار إليه (أى المدلول التابع للدال) تكون حاضرة بالفعل لدى المشاهد، فضلا عن حضورها بعدة أساليب محددة، فالمشاهد يضع فى حوزته كليهما بوصفهما يؤسسان الدال الإيحائى، فالثانى يستحوذ على معناه الرمزى، على التوالى، باعتبار مدلوله، وذلك من مقطع فيلمى متماثل (أو من قيمته التعبيرية على وجه الدقة)[٦].

مثال ذلك: عندما يرغب أحد المخرجين فى تقديم حدثين متزامنين فى مادة الفيلم الإشارية، وبالمثل فى دال إشارى تصريحى متواز يمكنه - إذن - أن يختار بين: (١) مونتاج متوازى Parallel montarge (الحدث «أ» - الحدث «ب» ثم الحدث «ب» ..إلخ)

(ب) الأسلوب الاعتيادى للمونتاج الذى يقوم بتقديم الحدثين الواحد تلو الآخر دون تناوب (بحيث يكون الحدث أو الفعل الثانى فيه مسبوقاً بحيلة معينة؛ مثال ذلك: عنوان داخلى يتخلل فترتين.. لرمز، وعنصر من الحوار ثم استنتاج يستدل عليه من خلال بعض التفاصيل لصورة.. إلخ).

فالانطباع النهائى الذى يتولد عند المشاهد لن يكون هو نفسه فى الحالتين المفترضتين، وأن المعنى المحسوس للتزامن التعادلى بين الحدثين سيكون أقوى من حالة المونتاج المتوازى، على الرغم من أن المدلول فى التصريح يكون مفهوماً فى الحالتين كلتيهما بطريقة صحيحة، ولكن أسلوب التصريح لن يكون هو نفسه، وسوف يتحول الإيحاء بالتالى هو الآخر.

والسينما على الإجمال قادرة على الإيحاء دون حاجة إلى أشخاص متخصصين فى الإيحاء بذلك، حيث إن السينما تمتلك - وعلى الدوام - فى نظامها الأساس الذى يستند إليه من يقومون بذلك الإيحاء، أى أن الاختيار من بين طرق عديدة لبناء التصريح، وبالعكس. وهذا لأن التصريح فى الفيلم يؤسس - أو بالأحرى - يؤسس ذاته (كالمونتاج وترتيب الموضوعات.. إلخ) ولا يمكن ردها إلى أية وظيفة آلية للتماثل الأيقونى، ولأن الفيلم ليس تصويراً فوتوغرافياً السينما - إذن - قادرة على خلق الدلالات الإيحائية دون عون من سائر الدلالات الأخرى فى ربطها مع بعضها بعضاً[٧]. ■

ورد هذا المقال فى كتاب «السينما والمناهج» لبيل نيكول، كاليفورنيا ص ٥٦٨

الهوامش:

(1) christian Metz, Le Cinéma: Langue ou langage?

(Translated in Film Language, oxford university press, 1974).

(2) Cf christian Metz, Le Cinéma Langue ou Langage? (op cit).

(3) Film als Kunst, pp219,220 (Berlin, Rowahlt verlag,1932.

(4) Mercure de France June 1962, and Díogéne, july - september 1961 ('cinema et langage').

(5) Cf The whole last part ('connotations and metalanguages') of Prologomena To a theory of language, 1953, Indiana university publications in Anthropology and Linguistics Coriginally Published in Danish, 1943).

(6) I have in mind here the distinction between the represented and the expressed as made by Mikel Dufrenne in numeraus passages of his phénomenologie de L'Expérience esthétique (paris, puf,1953).

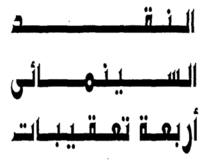
(7) For a re-examination of the problems of connotation, see. la Connotation de nouveau, in - Essais, Vol 11, pp 163-172.

[Screen editors]



هدى سلطان





النقد السينمائى
أربعة تعقيبات

أوسكار سيزار تراڤيرسا
ترجمة : أحمد عثمان

نقد النقد :

ف حين ترسخت فى الأذهان الأهمية الاجتماعية للسينما، نما النقد السينمائى، بصورة متساوية معها، على الرغم من حدوث عدد قليل من الهنات، بدليل كبر المساحة المسموحة له، فى الصحافة، الإذاعة أو التلفزة ،وكذلك خلقه وسائل خاصة للغاية، لأشكال الاستهلاك العام، من غير التحدث عن جمهور، مزعوم من الناحية التقنية، مصيره موضوع بين أيدى ـ من جهتى المهنة أو التسلية ـ أفراد مندمجين بعوالم السينما، على نحو ما.

وبذا يرتسم أفق آخر، بصورة متقطعة، خلف تلك الوحدة أى نقد النقد؛ ذلك النشاط له أداته المتمثلة فى النقد السينمائى وأقوال مرسليه Message المتمثلة فى وضعيته خلف أصواته.

فى أكثر من مجال، أشار النقد الوصفى Metacritique إلى انحطاط أداته، عندما لم يتنبأ باختفائها، وفى ظروف أخرى، أكثر تساهلا ، أجرى استكتاباً للمعايير، وهو منقاد بحس (حب السينما) ، مع اهتمامه بالتفرقة بين من «مع» Etaient pour، وبين من «ضد» Etaient Contre، ولم يلس، بالتأكيد، الواقفين فى جانب وسطى(1)، هؤلاء «الـ مع» و«الضد» لاينتمون إلى السينما، على اعتبار كونها «سينما»، بل لأنها «سينما جيدة».

تعد فكرة النقد الوصفى واحدة دائما، أما النقد السينمائى، فهو نشاط ثانوى، أو بمعنى أدق نشاط محتقر، على الأقل فى جل الحالات.

حتى النقاد، أنفسهم، تبادلوا التهم، إنهم غير مسئولين عن إصدار النشرات اليومية أو الأسبوعية التى تسترعى انتباههم، إنه نسق systéme جهنمى، يرتكز على ساعات وأيام محددة، لا يسبب أبدا حالات انعكاسية، ملائمة ، على الإنتاجات المعينة بذاتها موضع النقد، فهم (النقاد) يوجهون «وسائل الإعلام» استدلالياً: هذا اللااتجاه - Non sense يتموضع خارج الأحداث اليومية التى تحركه، ولذا يجب على النقاد ترتيب الموضوعات الملائمة لتدعيمه. آخر الأمر، الإنتاج المبنى حسب ذاك النموذج، مسئول عنه.

بلا أدنى شك، نتابع حديثنا، ما دام نسق الإحالة Système De Renvois معاوداً وبذا يثير النشاط النقدى الانتباه، إذ سمح بمناداة الاستعارة Métaphore الحربية، عبر الاستعانة بمفردات المتغيرات: الاستراتيجية، التكتيك، اللوجستية (الإدارية).

يرجع المتغير الاستراتيجى إلى المجال الجمالى، لأنه يقدم أنماطاً ثقافية، «فرض وجود «للنتاجات الثقافية، لهذا يجب على السينما أن تتجه صوب ـ من خلال النتاج المتفوق ـ أهداف محددة تشكل صبغة سياسية أو أخلاقية، وتجيب ـ بالإضافة إلى ما سبق ـ عن عدد من أنساق البنية، لا نعرف منها إن كانت أصولا أو فروعاً .. على النقد أن يكتشف الأفلام التى تجيب عن هذا التوقع، وكذا يشير إليه، ويدافع عنه: ديوچين جديد، يمشى بمصباحه، باحثاً عن فيلم، وليس عن إنسان.

ويتأتى المتغير التكتيكى من المنتجين، المنفذين، والحلقة الوسطية بين المخرجين والتقنيين.. والنقد، بتأثيره، يسحق الحرفة، والسينما، كما العالم فى مجمله ـ نعرفها، بصورة طيبة ـ فن خاضع للارتقاء، فعل جرىء (خلط أو عدم اطلاع بالنسبة للنقد) يستطيع إيقاف أو تعطيل جهود سنوات الاجتهاد، أما المتغير الإدارى، فيهتم ـ فقط ـ بأدوات عمل المنتج، الرجل الذى يفكر فى مصير مشاريعه ودورة أعماله.. هذا، بالرغم من أننا لانتحدث حوله كثيراً، يجلى تأييدات جمة، وإن كانت مترددة أحيانا.

على سبيل المثال، لمواجهة الأزمة، من الصعب إيجاد معايير مشتركة، لكن «الخطوط» بسطت تراصها، وإذا كانت الاستراتيجية تعلن الحرب، فإنها خاضعة إلى اللوجستية والتكتيك، ولن تضحى شيئا آخر سوى نتيجة لما يجب فعله لبلوغ هدف محدد، واحتمالات لما يجب فعله.

يتمثل المتغير الأول فى مقاومة الخارجين عنه، حال توافر شىء جوهرى، يدعى السوق، وحمايتها يتطلب عملا جماعياً... بعين شريرة، يتطلع خبراء

الاستراتيجية إلى الحكم،وتشير شواغلهم الكيفية إلى أن الفن لاحدود له، وفى دعمهم للسياسات اللوجستية والتكتيكية يعلنون لمن يهتم بالأهداف العظيمة،أن الموضوعات Objects (ما يملكونه من أدوات) الدالة تمكنهم من بلوغها.

،وبعد! يقول خبراء الاستراتيجية: إن فضل الكيفية المقدسة، حافظة لثقتنا، وكذلك موضوعاتنا، أما خبراء التكتيك فلا يعرفون موضعهم : أهو بالقرب من خبراء اللوجستية، مالكى مفتاح الخزائن، أم بالقرب من الآخرين، حاملى مفاتيح التذوق والكيفية.

على وجه الدقة، قبل القطيعة، راح الجميع يتطلعون ناحية الدولة «القانون! اعتمادات! ألم تكن مو جودة من قبل؟»، وقتذاك، كان النقد، يراقب مسلحاً، وينتظر حلا تفاوضياً.. من هذا القبيل، اجتمع النقاد، الدولة، خبراء الاستراتيجية، خبراء التكنيك، وخبراء اللوجستية فى وحدة صوتية، يفكرون فى الجمهور: إذا كان هذا الجمهور قد توزع، بطريقة عادلة، لأجل متابعة أفلام يتوق إليها خبراء الإستراتيجية، وأفلام ينكر خبراء التكتيك تمثلها بذوراً لإنتاجات جيدة، ومستقبلية، فإن النسق سوف يؤدى وظيفته حتماً ، وفى حال عدم حدوث ما سبق، نجد أن أحداً ما يكون مسئولا عنه، ولذا من الصعب التحدث عن الجمهور بصورة سلبية، إنه موقف محتقر، خاصة إن كان. هذا الموقف ـ معلناً ، وهذا الأمر ليس مقبولا فى يومنا الحالى.

المسئولية، دون شك، ملقاة على عاتق النقد.. حينئذ، العالم، كله، ملتفت ناحيته، البعض طلب منه سلوكاً تربوياً ـ تعليمياً، والبعض الآخر طلب منه سلوكاً تبسيطياً (ساذجا Simpliste)، أما القلة القليلة المتبقية فقد طلبت منه التساهل Tolerance.. كان كل فرد يبحث عن كبش فداء له، متناسين الاختلاف، والاختلاف فى جوهره يسمح بالعثور عليه.

مما سبق، لاشيء يعد جديداً، بأدلته، يستطيع النقد أن يكون جائزاً Absoute، أو منفياً إلى «ممتلكات الشر» «Inventaire Du Mal»، التى أنجبت الرأسمالية.

النقد السينمائى

تلك خطابات Discourses أنتجناها، منذ زمن، حتى إلى وقتنا الحاضر، خطابات صارت معروفة لدى الجميع، علاوة على كونها ـ من الممكن ـ مكررة، غير محصورة، من خلال قراءة عدد من النصوص (اتفقت آراء اللغويين، فى هذا الصدد، على الأقل) بتعديل بعض العناصر/ التوابل: احتقار متزايد، نتف فكاهية، أو انحراف دال على سعة الاطلاع، لكن هذا، كأشباهه، الظاهرة أو الكامنة، يحاول ببساطة التهرب أو طرح سلسلة من التساؤلات، الأصوات الناقدة، إذا رغبنا فى ذلك، لأجل تفكيك طبيعة/ بنية النقد السينمائى، من واقع موقعه، بالنسبة إلى الصناعة، ووعائها : السياسة الثقافية، و «السياسى» بحصر المعنى.

لاننكر أبداً، فى ذاك المجال، أن أسئلته ـ هذه ـ كانت مطروحة سلفاً، إلا أن ما نردده يتمثل فى صحة نسق صياغة هذه الأسئلة، التى تتفرع منها الأوامر.

إذا تأملنا النقد السينمائى، عبر السياسة الثقافية، فإنه يشبه إنساناً (ما) له تأثير هامشى على الجمهور، نتأمله دون اجتياز التحليل الكمى حتى تستوجب النتيجة الختامية له، وإذا قلنا إنه مرتبط بالتاريخ والصراع الطبقى، فإننا ندعه بلا تحديد لماهيته، كونه مدرجاً فى حضن التشكيل الاجتماعى الذى أنتجه، وإذا أشرنا إليه على أنه أيديولوچية «متداولة»، نعتبرها (الأيديولوچية) وحدة محدودة الأفكار والدلالات، بوضع تلك الظاهرة، دون سواها، فى مستوى ما أسميناه المضمون.. وإذا باعدنا، من أجله، بين نقد «جيد» وبين نقد «سيئ»، يتم على حساب التساؤل الموجه لمدلوله العام، عند قراءة مضامينه ـ أولا وقبل أى شيء آخر ـ بدقة، مع عدم الاكتراث للعلاقة القائمة بينه وبين النقاد، وكذلك بين ماهو معروض كموضوع Object.

ولذا، بسبب هذه المساحة النقدية الوحيدة، ننكرر (أو على الأقل نحذف) على النقد السينمائى كونه موضوعاً نوعياً Object Specifique، عن كونه خطاباً اجتماعياً، ومساحة دالية، خاضعة لدواع إنتاجية محدودة، مؤلفة من عمليات استدلالية، لها دور اجتماعى متماثل، مع اعترافنا بعجزها (المساحة الدالية)، نشكل لها تعقيبات حاضرة، تتمثل فى إنتاج طرق مختلفة لتقريب النقد السينمائى إلى الذهنية العامة، وامتحان الممارسة المتطورة.

٢ ـ الأفلام : من الإنتاج إلى الاستهلاك

كي تنتج الأفلام يجب أن تستهلك. فى معنى آخر، دون دوران النقود، السينما غير موجودة، هذا القيد يحدد مدى تعقيباتنا، التى لا تمثل أبداً مرجعية، تشير إلى السينما المبدعة من طرائق اجتماعية جديدة،تلبى حاجة الجمهور (بواسطة الدول)، أو تجدها ملقاة فى حضن هيئات سياسية أو اجتماعية، تجلب أصواتاً إنتاجية مبدعة (إسهامات نضالية، استهلاكية Expropriation، وخلافه) فهى الأفلام، التى أثبتت وجودها كموضوع لخدمات عامة، بينما الأخريات، الأفلام الأخرى، دونت، تماما، فى عداد السلع، لأنها تماثلها، وأيضاً هذه الأفلام، دوماً، محاطة بقوانين السوق، من جهتى الإنتاج والدورة التسويقية.

وجود الأفلام على اعتبار أن الأسواق ممكنة، لا يتم فقط بسبب توافر إنتاج موضوع «خصوصى» (فيلم جديد ذو مئات النسخ)، لكن، أيضاً، توافر الإنتاج المتميز (ضروب مختلفة : أفلام موضوعية تنتمى إلى الشريحة نفسها ،على الرغم من أنها بلا هوية)داخل ظروف صناعة السينما نفسها،

بصفتها حلقة إنتاجية Cycle Productif مبنية على الإنتاج/ الاستهلاك المتمايز (يجب تقبل، مذ ذاك، هذه الفكرة المتميزة، على الرغم من أننا نعرف أنها تتعلق بفكرة محلية Indigéne، بفكرة المستهلكين والمنتجين، الذين تطابقت رؤيتهم فى الفعل المنتج والمستهلك بالنسبة لمستوى الأفلام المعنونة : الويسترن western والكوميدية (الهزلية)، اللذين دفعا إلى الأمام قوة التمييز Differenciation، للتفضيل (وللعرض كعمل متمايز)، بالاستعانة بقواعد نقدية جامدة، غير مرنة.

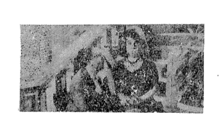
ذلك الإنتاج المتمايز يصف السينما، ليس السينما فقط، ولكن ثلة الأسواق الدالة sig-nifiante أيضا: الفن، الإعلام، الصرعة Mode، وكذا الذى يفرق بينها وبين الإنتاجات الأخرى، على الأقل ضمن الحدود المألوفة.

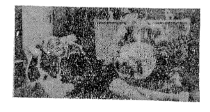
من الضرورى، بل يجب أن تكون حلقة الإنتاج/ التوزيع/ الاستهلاك مدموغة، بطريقة أو بأخرى، بهذه الخاصية.. صحيحة هى بصمة خاصية السوق تلك، فى عالم السلع : التفاح أو سيارات السباق.. إنهما، هما الاثنان، خاضعان لقانون السوق نفسه، إلا أنهما لايخلقان ظواهر مختلفة بشأن العلاقة الأبدية بين كل من المنتجين والمستهلكين.

وفى التمييز الاجتماعى، نجد أن السلعتين - كلتيهما - لاغنى عنهما، وعند الحصول عليهما تقام إجراءات شراء، معاملات تنطوى على عقد بين الموضوع والمستهلك .. هذا العقد يرتكز، بدوره، على زمن ومكان كل سوق .

سيارة السباق تُعرض فى مكان ما، حسب وضعها المعين فى مرتبة طبقية اجتماعية متميزة، بواسطة تخصيص تقنى معبر عن تجارب ومحاولات دقيقة، تخصيص مكثف للامدربين Non - In-itiés، تتصدى السيارة للتفاح المعروض فى المحال، وتنافسه، والتفاح فى متداول تجارب واختيارات المستهلكين، خاصيتهما ظاهرة، وواضحة بصورة مباشرة أو مستنبطة من مظهرهما : حجمهما، لونهما، شكلهما.. أحيانا، (٢) وليس دائماً، تسمح السوق القديمة


رولان بارت




لقطات من فيلم «اعترافات زوج» ١٩٦٤ إخراج فطين عبد الوهاب

للتجربة النقدية بالتذوق، أن يقدم البائع «زيتونة» أو «قطعة من الجبن» للمستهلك، فتتشكل أمامه حجة قاطعة.

همّش التطور الصناعى هذه الإمكانية المقدمة، ووضع بدلا منها عقداً مكتوباً، موجهاً للعالم «المعرف» Presentatif.. كل من حبة الزيتون أو قطعة الجبن، ليستا «منقذتين»، ولامرتبطتين بإجراءات الشراء، بل تمثلان تحولا إلى حافز بصرى، صورة للإنتاج أو تطبيقاته، مما بدلنا الإحساس الذوقى Sensation Gustative، وقد حلت الخواص الموضحة على البطاقة السلعية محل خطاب البائع Discourse Du Vendeur، بعد أن انشغل عالم الدعاية بسد الفراغات المتعلقة بالعقد.

على الوتيرة نفسها، المساكن المباعة نتيجة الدعاية الصحافية المركزة تلجأ حتماً إلى وسائط «معرفة»، دليلها يعارض، إلى حد ما، الرسوم المعلنة، ويوضح (بلاأدنى سلطة منها علينا) الخواص البارزة فيما تعرضه، مقدمة إياه إلى جمهور المستهلكين.

لم تتهرب السينما من هذا العالم «المعرف»، بل على العكس تماماً، راحت تدفعه إلى حافة الغيظ.

الإعلام عامة، والصحافة الخاصة، والإذاعة، والتلفاز، وملصقات الشوارع خاصة، تشكل، فى مجموعها، عالماً «معرفا» رحباً، تميزه العلاقة القائمة بين الإنتاج والاستهلاك.. والسينما، من تلك الوجهة، بعيدة بصورة جذرية عن التجربة المباشرة (تفترض عملية الدخول إلى الصالة المعتمة واجباً استهلاكياً)، وهى، دائماً، ترغب فى أن تكون وسيطاً إنتاجياً، فى العملية الإنتاجية، بمعنى أوضح.

بتعبير آخر، الفيلم - النص Film - Texte (ما نتابعه فى صالة السينما) عليه أن يتحمل سلسلة من التمثلات الاجتماعية Representations Sociales، أما الأفلام اللافيلمية Non filmiques التى تحلل اختلافاتها مع الأفلام المتبقية، فتصنع نتاجات أخرى للعالم الفيلمى Univers Filmique.

٣ ـ مكانة النقد :

الوجود النوعى / الكيفى، المائع، المسمى الفيلم اللافيلمى، يأخذ صورة وعاءه.. والملصق يوزع خواصه مع الدعاية العامة، سواء كان فى الشارع أو منشوراً فى الصحف، ويظهر الـ «باريسكوب» Pariscope (أو نظراؤه) من دليل المشاهدين عارضاً مناطق zone التداخل مع دليل الأسواق الأخرى، حيث إن إرسال الإذاعة والتلفاز لايخفى، أبداً، النوع/ النمط المعلوماتى.

فى العالم، هذا العالم يتكون من مواد دالة، واضحة، منقسمة إلى جزء أو كل حسب اختلاف اللغات Languages، لا تختبئ داخل قاعدة Base متكلفة : فى واحدة، تقوم بتحليل حالات التماثل (انتماء إلى نوع، جنس، كتل جذرية Groupes Thematiques، أساليب styles)، وفى الأخرى تحلل حالات التمايز، التى تميز فيلماً عن آخر.

على الفيلم اللافيلمى أن يرسل «رؤية آنية»، خاصة بتجربة المستهلك (بالفعل، قد تكون واقعية أو خيالية قليلة الأهمية) التى تستدعى إشباع الرغبة، لكن بالقدر ذاته يشير إلى تعدد المنح Gratifications، موضحاً الموضوع كمفرد واضح، خارجاً عن هيكل الشرائط، متعدداً فى وحدانيته.

لذلك، استنجد بالهياكل الاجتماعية، المنظمة للعالم السينمائى، والمحيطة بخواصه الفريدة عن القانون ذاته، المكفل للفيلم عنوانه.

يجد الانتماء النوعى، الجذرى والجنسى، وكذلك نوع الأسلوب، صوتيهما المختبئين، إذا كانا مشبعين، فى معين لاينضب بالنسبة للأمكنة، الممثلين والنجوم.

كل مادة من عالم الفيلم اللافيلمى تحاول بطريقتها الخاصة عرض ذلك العالم المصنف Universe Classificatoire مصنفاته تلك ومبرراتها تجد مكانا فى المساحة الاستدلالية، بواسطة عدد من العلامات الخاصة.. مثلاً، فيلم لـ «بونويل» Bunuel أو آخر من أفلام «الويسترن» ليسا فى حاجة إلى ملصقات تقدمهما، للإشارة إلى انتمائهما اللغوى، من

النقد السينمائى

ناحية الجنس ـ هاهنا نجد ميزة المجلات المصورة ـ مما يساعد على إحلال الأسلوب والموضوع المخطط محل الوصف .

من خلال هذه الجزئية يتسلل النقد: يطبق المبادئ العلمية فى عالم الاحتكاك بين ثنائية الإنتاج/ الاستهلاك، وفى مواجهة الانتشار المؤسسى Institutionnelle، ولهذا السبب أيضاً، لم يرتبط أو يندمج، عبر علاقات تبعية، بفضلة المعلومات وتعقيبات الصحف والمجلات : تحظى بصيت «موضوعى» أو «تعبير صادق».

يرتبط التوافق Consensus بفرضية أن الدعاوى التجارية للإنتاج ترتبط، عبر علاقة نفعية، بالإنتاج ذاته، وبناء عليه، عرض الخواص الظاهرة من هذا الشكل، يصبح، بمفرده، المظهر الإيجابى، أما الدعاوى النقدية على العكس تماماً، تصبح رأياً توفيقياً من جهة القيمة.

يعرف المنتجون التوافق جيداً، الذى يحترم ويوافق على «الصيت» المقدم على صفحات المجلات المصورة، والذى يعرض ـ كذلك ـ شذرات أو تعقيبات كاملة، مع ذكر الأصل أو التوقيع، ولذلك يقال لنا : «لست القائل بما سبق، العالم بأكمله يعلم بفساد قولى، هذا ما يقوله النقد، أما هو ـ النقد ـ فإنه حر» .

تلك الظروف المختلفة للمنتجين والنقاد هى أساس خطابيهما، ومن الممكن أن تكون منبع سلطتها الكبيرة أو الصغيرة نفسه.

على العكس بالنسبة لبعض التجار الآخرين، السينما المدموغة بعلامة المصنع، لاتنتج سوى الشك الجماهيرى، أما بالنسبة للسينما، مثلما هو الحال لدى عدد آخر من المشاهدين، فإن من يضع علامة الجودة تلك ليس المنتج وإنما الناقد.

بالإشارة إلى خاصية الخطاب النقدى كفاتح للشهية Aperitif، تعد محاولتنا لفهم السينما غير كافية.. بمثل هذه الاستعارة تفصل، فى الواقع، الرغبة اللامعينة بذاتها، بين فواتح الشهية وبين الوجبات قليلة الأهمية، حتى إن تتابعا فى الظهور، لايوجد بينهما سوى علاقة حسية آنية.. يدرج الفيلم اللافيلمى هذه المسافة فى اعتباره، ومع ذلك يتخطاها، وإذا اهتم (أو أخرج إلى الفعل) بالرغبة فى تحليلها من جديد، فإنها تتلاشى، فيما بعد.. بالاختصار، إنه (الفيلم اللافيلمى) محدد.. يقدم ملصق بسيط للجمهور فيلماً يتميز بوحدة نصه : فيلم : «رامح البحيرة»، **لروبير بريسون**، يعرض صورة فارس قروسطى Médieval فى سقطة مميتة، وهو، على الرغم من ذلك، لم يشر إلى ما قدمه نفسه فى فيلم «الرجل ذو المسدس الذهبى»، هذا، **جيمس بوند**، فى يده مسدس ذهبى كبير، إلى جانبيه سيدتان، وإلى يمينهم رجل يتخذ وضعاً حركياً من حركات لعبة الكاراتيه، وأحد ما فى مواجهته، وأيضاً .. ننسى ثلاث أو أربع صور إضافية .

ما سبق، بعيد عن الشطائر المملحة Amuse - gueule وحبات الزيتون!

فى أول الأمر، وجود تلك الجزئية.. فيلم «من» DE، تقدم اسم المخرج، وثانياً نفيه فى جانب الملصق، بالنسبة للنقد التبسيطى. هاتان الملاحظتان موجزتان، إلا أنهما تمثلان نسقين تخطيطيين، وليسا لغويين، قد يستحوذان على مستوى الخطاب النقدى، وعلى إثباتات مبرهنة، يضاف إليهما كونهما مؤلفين ومكونين من التحليل الاجتماعى، كل واحدة منهما، تستحضر وتستهلك التفرقة/ التمييز الاجتماعى، وتصرف، فى أول الأمر، «النتاج» oeuvre (الذاتى) الاستهلاكى بلا خجل، وتلمس من يتابعها

بنظرة مثقفى الأبراج العاجية، وثانيًا، تعرض ماهية رديئة مغذية nourricière، حيث يختبئ المبدع، المكتوب اسمه بأحرف صغيرة للغاية، على الجانب الأيمن، أسفل الملصق.

من رغب فى الاختيار، يجب أن يجتاز ستائر التمثيل المتتالية، منذ «الاحتشام»الدال على ملكية الملصق حتى «الجوهر» و «التفوق» اللذين استأثرا بالخطاب النقدى.. أحياناً، وفى الغالب، عليه احتمال عدم الوضوح (الذى يحمل قدراً من التردد): «يصنف هذا النتاج ضمن أى جنس»، «الدرجة صفر من الكتابة»، توجد فى التخطيط الجمالى، إذ تُرتب الأفلام عمودياً وأسماء النقاد أفقياً، يصاحبهما تنويه الصحيفة أو المجلة التى ينتمون إليها، يحرصان على قراءة مقارنة أو توفيقية، أما توقيع الخبراء واسم المطبوعة فيمكنان التموضع سريعاً بالنسبة للمهتمين (حكمة التخطيط تراعى التشكيلات الاجتماعية للمطبوعات).. فى هذا التخطيط، كل شىء مفترض، ويتطابق تماماً مع تذوق «الأخريات» أو الهوية؟ أو Entité التى ينتمى إليها: مكان سلطوى.

٤ ـ ممارسة نقد الموضوع

كما نقول، النقد السينمائى يخلق خطاباً، لكنه بدون شك، خطاب ماورائى Meta-discourse مفرد، يتكون من نشاطين اجتماعيين واسعين: التلخيص والتأويل، «الملخص» عبارة عن استعادة موجزة للنقاط الأكثر أهمية، من ناحية المجادلة، فى الخطاب، كى يتم التأويل فى اتجاه أكثر رحابة: اجتياز لغة معينة إلى أخرى، تلك اللغة الأخيرة تضحى لغة كما «الكتابة المرموزة»: اجتياز موضوعات دالة إلى موضوعات أخرى... استعمالهما فى النقد السينمائى لا يعزلهما عن بعضهما بعضاً، لكنهما يخضعان إلى: الكتابة المرموزة فى الملخص.

يجرى التلخيص على عدد من الموضوعات الدالة، الأصل ليس نصاً مكتوباً مثلما هو حال الملخص الإدارى Ad-ministrif أو العلمى، لكنه نص متنوع يحوى أدوات لغوية وصوراً، ومقطوعات موسيقية وصاخبة، هذا هو الكل الذى يشكل ـ بدوره ـ المعنى.

يستدعى الملخص، فى قوة، الاستعمال الاجتماعى الجارى: المتمثل فى حكى أحداث الفيلم، فى النقد المنشور بصحف هذه الأيام، يتحول «حكى الفيلم» إلى «مما يتعلق به»، بصورة مقتضبة، وإذا رغبنا فى متابعته من ناحية التشابه Analogie، فإنه ينشطر إلى شكلين متمايزين للملخص، أى يتحول من «ملخص إعلامى/ دعائى» إلى «ملخص دال».

الأول، يتمثل فى التأويل الموجز، الأمين للنص أو الوثيقة التى تطابقها، أما الثانى، فيتمثل فيما يلى: «من له وظيفة التوقيع أو إبراز التيمة الأساسية أو التيمات المهمة فى النص»، وحين يتعلق الأمر بفيلم ما، يعد «حكى الفيلم، تضليلاً روائياً Seduction Narrative، فى حال النقد السينمائى... والنهاية غير المتوقعة لن تكون مغتصبة، على العكس تماماً تصبح قوية، «نهاية غير متوقعة لا تقدم كشف حساب، ولاتدل أيضاً على غرابة الفيلم...»، على حد قولنا.

يعد «حكى الفيلم» أو «مما يتعلق به» فى الخطاب النقدى مكاناً للاختلافات، يتمفصل مع مكون آخر: «مما صنعت».. تلك الجزئية الأخيرة، تمثل فضاء لتعيين الكيفية/ النوعية، حيث تجرى داخله المقارنات، فى مجال التقييم.

الكشف عن الأفلام مبنى حول محاور عديدة، متغيرة مع مرور الزمن.. من قبل، إلى الآن، هنا أو هناك، تتبدل الأفلام فى الظلال والنبرات (الأصوات)، هذا الكشف يخطط، فى آخر الأمر، للوصول إلى اكتشاف النتيجة، وذلك التخطيط، كما نعرف، يجب أن يكون مركزاً، من ناحيتى الوجهة والمعنى، تلك الجزئية المنتجة من النقد، لن توجد دون نتيجة، إنها تمر من خلال عنف الوصف الصادم، كذلك تعمل على وصفها. «التلخيص»، و «الكشف عن» يتمفصلان، فى النهاية، مع مكون ثالث ذى خاصية مستنتجة، هدفه الرد على «لماذا؟» الفيلم، والإجابة عن هذه الـ «لماذا؟»، تفتح مجال التخمين، والنصيحة.

إذا كان المكونان الأولان يرتكزان على استبداد التوليف اللانهائى، فإن المكون الأخير يرتكز على فرضية المعلول Effet: «أنه طريف»، و «يثير الذهن»، و «أنه يجعلنا نتململ فى مقاعدنا»، والنص الفيلمى محمول لوظيفة: يضحك، يدعو إلى التفكير، يرعب، على هيئة إنتاج حركى أو حسى، بمعنى أنه «خادم لشىء ما»، ولذا يبرر التشغيل أو إزاحة التعبئة لبعض الوساوس المحافظة، وذلك إثبات آخر للتوظيف.

تعرضنا فى إيجاز للخطاب النقدى بوجه عام، وقد خصصنا له أسلوبا بنيوياً مناسبًا، ولذا نحن على يقين بمقدرتنا على القول دائما إن ما قلناه خطأ، «وهذا ما نطمح إليه»، وآخراً يجب توضيح عددمن الأباطيل In-validations:

١) لايتم الخطاب النقدى داخل الدورة التجارية (فى آجال أخرى يتوافق مع الدورة الاقتصادية).

٢) اللاتوافق لنظامه التمثيلى (لأجل هذه النقطة، نستعين بنظرية التمثل).

٣) النموذج ذو المكونات الثلاثة الذى عرضناه سلفاً ليس نموذجاً عاماً، بالإضافة إلى أنه غير متماسك (لذلك يجب الاستعانة بنظرية الخطاب Theorie Du Dis-course).

٤) ما أسميناه «الكشف عن» غير مرتبط بأشكال ثقافية حاضرة خارجة عن الخطاب النقدى، (لذا يجب الاستعانة بنموذج ثقافى حركى).

إذا توفر ما سبق، سوف نتقدم خطوة فى إبراز الموضوع الهاجسى من الخطاب النقدى السينمائى.■

هوامش:

1) A jame, Pierre : "les Crit-iquesde Cinema" ,Flammarion, 1967.

2) Pierre fresnault - deruelle ذاك الوضع ذكره : بيرفريزنو- ديروى

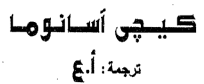
3) Traversa, Oscar: Memoire de diplome, p.H.E.



حسن الإمام







ترجمة : أ.ع

قا

١- العلاقة بين اللقطات : قطع

تقدم النصوص الفيلمية، على حد قول الناقد **كريستيان ميتز**، درجات مختلفة من الأهمية المحسوسة، إلى درجة اعتبار اللقطة الواحدة نصاً، لكن اللقطة المنفردة لا يمكن أن نعتبرها نصاً فيلمياً، إذ إنها لا تمثل، في حد ذاتها، سوى مقطع نصي سبق وجوده في النشاط السينمائي الخلاق، مع أنها غير معروضة، أبداً، من خلال خواص سينمائية واضحة. يجب أن يبنى النص الفيلمي من خلال توضيح العلاقة الكيفية بين اللقطات، حينذاك، تعد اللقطة نصاً، وكذلك نوع الوحدة، كي يخلقا النص الفيلمي، وإذا تحدثنا عن الأنساق الفيلمية أو اللغة السينمائية، نجد عدداً من الشفرات السينمائية الظاهرة، تترأس عملية التركيب بين المناظر.

كما هو الحال تماماً مع **رومان جاكبسون** في دراساته حول اللغة الشفاهية، عندما أعطى حرية متزايدة لتركيب الوحدة اللغوية، من الظاهرة إلى الجملة Phrase.

اللقطة هي، بالتأكيد، الوحدة السينمائية الدنيا، لكن نتيجة تقسيم العالم (كالنص) بواسطة الموضوع، تعد نصاً. اللقطة هي الوحدة عندما تكون أطول قليلا من العجلة، الوحدة اللغوية العليا. إذا اتفقنا على ما سبق، لن نجد أية قيود على تركيب اللقطات (حال وجود هذه القيود، لن يتكون النسق السينمائي) وبالتالي، هل يصح القول بعدم وجود الأنساق الفيلمية أو اللغة السينمائية؟

مع ذلك، توجد نصوص فيلمية لاتعد ولا تحصى، أغلبها مبني على تركيب اللقطات، إلا أن العلاقات بين اللقطات شبه المختلفة، تعذر إمكانية افتراض وجود الشفرات ولكي نفهم خاصية النص الفيلمي، يجب - بداية - ترتيب هذه العلاقات، دون تعليق أية أهمية على الشفرات، ولدراسة هذا النوع، ننطلق من فيلم إلى آخر، استناداً إلى أفكار **كريستيان ميتز**، التي عرضها عند تحليله لأفلام عدة، بالأخص المسماة أو اللامسماة، ولذلك يجب، بادئ ذي بدء، فهم خاصية الأنساق الفيلمية النصية، ثم فهم خاصية الأنساق الفيلمية، لكننا الآن، نرغب في تحديد الطريق العكسي لتوضيح المشكلة : نتحدث حول خاصية اللقطة الأساسية، اللقطة مقطع : نتيجة تقسيم العالم بواسطة الوسط السينمائي. بناءً عليه، تتواجد علاقة قطع بين اللقطات، وبتتابع وتحديد علاقة القطع، يمكن أن تحافظ كل لقطة على خاصيتها كمقطع، وقيمتها المتميزة تتجه وإذا كانت هناك علاقة تواصل، تفقد اللقطة خاصيتها الأساسية، ولا يمكن أن نراها نتيجة لتقسيم العالم.. في هذه الحالة لن نجد سوى إنتاج آلي وجزئي للعالم الموضوعي.

من يقدم الوحدة unite إلى اللقطة (كوحدة)، ربما هو تأثير الموضوع الذي يقسم العالم، هذا التأثير لن يتجلى، بصورة مباشرة، في الصورة السينمائية، وكذا إنتاجه يظهر بصورة مستترة،مثلا، في أحد أفلام **جريفث**، تتجلى لقطة من تركيبها مع لقطة أخرى، على أنها إحدى وجهات النظر المختلفة تجاه العرض، وفي اللحظة نفسها، أضحت وجهة النظر تلك وحدة بذاتها. على وجه العموم، أضحت الصورة السينمائية وحدة سياقية حينما حددت علاقة القطع بواسطة التركيب بين لقطة وأخرى.. حينذاك، يدل تركيب اللقطات على تلاشي التواصل بين العالم (صيرورة وحدة اللقطات) وبين تشكيل الترابط الجديد (مونتاج الوحدات)، بمعنى أن التلاشي والتشكيل، وكذا تركيب اللقطات، هي نهج جدلي، في آن واحد.

٢ - التركيب : تحييد اللقطات

دون شك، لاحظ **إيزنشتاين**، وللمرة الأولى، الخاصية الجدلية في تركيب اللقطات، وفقا له، تنتج لقطتان متتابعتان - بالتأكيد - فكرة جديدة، وكذلك تنشأ علاقة صراع (متضاربة) بينها، هذه العلاقة تناظر العلاقة القائمة بين الموضوع ونقيضه، ويسبب هذا الصراع يتلاشى معنى اللقطتين، ويلخص في معنى جديد أفضل من السابق («التركيب»).. بالنسبة **لإيزنشتاين** (في عصر ما، على أقل تقدير) ينبثق المونتاج جدلياً : تلاشي المعنى (معنى أولي، معنى

إنتاجى من خلال الصورة السينمائية، أى له معنيان) و- فى الوقت نفسه- إنتاج معنى جديد، إذ ذاك، هل تتشابه قواعد تركيب اللقطات مع قواعد المونتاج؟ هنا، يجب- بإيجاز- اختبار نظرية المونتاج.

من قبل، أشارت إليها التجربة المعروفة **لليف كوليشوف**، لقطة لوجه رجل، ربما تكون مؤلفة من لقطات مختلفة، وهى توضح، فى كل حالة، تعبيرات مختلفة. الخلاصة: مقطع فيلمى (لقطة) لا يملك، فى حد ذاته، معنى جلياً محدداً لدى **إيزنشتاين**، يعد ذلك حياد اللقطات. ذات مرة، كتب **كوليشوف**: إن اللقطة يجب أن تؤدى وظيفتها كما العلامة، وحروف الأبجدية، على حين غرة، تعرض (أو بالأحرى تنتج) هذه اللقطة وجه الرجل، وفى هذا المعنى (هذا المعنى فقط) نجد أن لها معنى محدداً للغاية، وهذا سوف يحدث أيضاً إن تم تركيب اللقطة مع لقطات أخرى.

بالنسبة **لجريفث** (أو بمعنى أكثر دقة، فى المرحلة الجريفثية من تاريخ السينما الناطقة)، تصور اللقطة وجهة نظر تمثيلية للموضوع (أو العالم) علاوة على أن تركيب اللقطات يتوافق عبر قاعدة التمثيل: اللقطة (A) مصورة بواسطة فترة التغير الاستمرارى لوجهة النظر، ولذا لا يمكن أن تركب سوى مع اللقطة (B) المصورة عبر فترة استمرارية أخرى، والموضوع المنتج من الصورة يجب، بطبيعته، أن ينتمى إلى مكان محدد من العالم الذى يمثل موضوع التمثيل، وليس هناك أية مشكلة سوى انتماء هذا الموضوع إلى عوالم أخرى.

على العكس، بالنسبة **لكوليشوف** أو المدرسة السوفيتية عامة، اللقطة (A) يمكن تركيبها مع اللقطات المتعارضة (D) (C) (B) ... وفى الحالات كلها، هناك معنى مؤكد (أو مقطع لعالم محدد) يمكن إخراجه، أما الأمر فيختلف، فى هذه الحالة، حيث لايعد الانتماء إلى عالم محدد الوقت الأساسى للقطة (أو الموضوع المنتج عبر اللقطة) فى هذا المعنى، اللقطة محايدة.

تعد اللقطة الجريفثية جزءاً من عالم الإنتاج، وإذا كانت هذه الجزئية محددة،

الأفلام نتاجات أم نصوص

مثلما هو الحال مع المقطع يتم فهم اللقطة، واللقطة الإيزنشتاينية، تبنى بالتركيب مع لقطة أخرى، لتبنى ثانية عالماً سوف تنتمى إليه.. فى هذا المعنى، لاتمثل جزءاً من العالم، بل الوحدة التى تخلق العالم.

اللقطة المنفردة، غير المرتبطة مع لقطات أخرى، ليست سوى ثنائية المعنى (الإنتاج الميكانيكى للموضوع)، وهذه الثنائية تنتج بدورها الانتماء إلى عالم هذا الموضوع بالنسبة للمدرسة السوفيتية، زمن اللقطة، عادة قصير للغاية، وبناء عليه من الصعب إدراك خاصية العالم الذى تنتمى إليه (أو الذى ينتجه الموضوع) اللقطة، صحيح ما كتبه **كوليشوف**، إذن، حول قصر زمن اللقطة وبساطتها، على العكس، اللقطة (أو بالأحرى الصورة) عند لوميير ظهرت، فى وضوح، كأنها جزء من العالم، غير أن الاختلافات بينها لا تعد كيفية، ولكنها كيفية فقط.. اللقطة ليست معادية للطبيعة ولكنها تحييدية، على حد قول **إيزنشتاين**، نتيجة تعارضها مع اللقطات الأخرى.

نتيجة هذا التعارض، لا تنتمى اللقطة إلى العالم الحالى، وفى الوقت نفسه، تضحى تحييدية تجاه أى عالم، وكذلك تفقد ماهيتها الدالة المحددة، داخل إطار الوحدة، حينذاك، تضحى خالية من أى معنى، بمعنى أنها حولت إلى صورة نقية وحساسة، ومن خلال تركيب اللقطات التحييدية، يتشكل جمع نوعى حساس جديد، فتعمل اللقطة على أنها جمع «دال».. إذا توافر ذلك، تكون اللقطة شكلية، وبالتالى تتضاءل حرية التركيب.. فى هذه الحالة، تتواجد، بالنسبة لبعض المنظرين الواقعين تحت تأثير **إيزنشتاين**، عدد من الشفرات السينمائية الجلية.

اللقطة، بطبيعتها، ثنائية الموضوع الكيفى، ولذا هل من الممكن أن تصبح وحدة شكلية جلية؟ **إيزنشتاين** نفسه يتطرق إلى هذه المسألة، لكن نظريته فى توليف الصراع (التناقض) لم تكن ممكنة، فى اعتقادنا، دون توكيد ما سبق، على الرغم من أن اللقطة لايمكن أن تصبح وحدة شكلية، من الواضح أن اللقطة غير ضرورية للمجادلة مع اللقطات الأخرى، إذا تابعنا اللقطة، من مظهرها الحسى، لن نرى سوى مركب الخواص أو العناصر المتنوعة.. هنا، خاصية اللقطة الحسية ليست خاصية نقية تطابق الحاسة النقية، وإنما هى الخاصية الحسية للموضوع الملموس أو الموضوع الملموس المكثف فى خاصية حسية.

انتقد **إيزنشتاين** هذه النظرية التوليفية، إذ كتب فيما بعد أن اللقطة لا تتطابق مع الأحرف (الأبجدية) وإنما مع الكتابة الهيروغليفية. يدل، ما سبق، على أنه لم يفكر فى كون اللقطة وحدة شكلية، بل إنها وحدة دالة، تحييدية ومكثفة فى خاصية حسية، وبذا نتساءل: هل أصبحت اللقطة وحدة دالة دنيا؟ على افتراض أنها وحدة دالة، ماهى القاعدة التى تتصدر العلاقة بين الدال والمدلول؟ لا يمكن افتراض تواجد هذه القاعدة فى العالم الواقعى، لأن اللقطة، فى هذه الحالة، لن تكون سوى إعادة إنتاج العلامات الواقعية، وكذلك لن تكون وحدة سينمائية جلية- قبل كل شىء، اللقطة كما الوحدة، أليست هى نتيجة تلاشى معنى العلامات المعاد إنتاجها؟ وأيضاً، من الصعب افتراض القاعدة الثابتة للقطة لأنه، فى هذه الحالة، ثانية، يجب أن تكون اللقطة وحدة أو علامة بطبيعتها (أو بقبليتها) ولا تستطيع أن تكون موضوع التحييد أوالتلاشى، لم المونتاج هنا؟ لأن المونتاج يتواجد، إذ ذاك، فى العالم المبنى عن تركيب اللقطات؛

هذا العالم يحدد العلاقة الدالة فى اللقطة وبذلك، هل من الممكن إخراجه من تركيب اللقطات المكثفة فى الخاصية الحاسية؟ وبما أن العالم يتم إخراجه من اللقطات كما الوحدات الدالة، يمكن القول إن اللقطات تدل على هذا العالم.. حينذاك، يحدد العالم (الذى تدل عليه اللقطات) العلاقة الدالة للقطات (التى تدل على العالم) .. هذا أمر صعب، بالتأكيد واللقطة هنا ليست وحدة شكلية ولا وحدة دالة، ولكنها وحدة نصية.

إحدى أخطاء نظرية المونتاج تنجم من تصور خاطئ لخاصية اللقطة بالنسبة لإيزنشتاين، المونتاج تدمير وإعادة إنتاج للمعنى - من يدمر هو المعنى الأول للقطة (الموضوع المعاد إنتاجه)، الذى ينتج المعنى السينمائى المؤكد (الفكرة الجديدة)، لكن من يدمر، هو العلاقة بين اللقطات والعالم، ومن ينتج، هو العلاقة بين اللقطات (العلاقة النصية).

تتمثل أهم مشاكل نظرية المونتاج فى صياغة قواعد تركيب اللقطات - إيزنشتاين امتحن مجال قواعده ،وقد تأسست صياغته بواسطة أعداد أخرى من المنظرين، بالأخص، منظّرى الثلاثينيات إلا أن ،كما أشرنا سلفاً، قواعد التركيب المتخيلة، من قبل منظريها، وهى فى الحقيقة صعبة المنال، فتركيب اللقطات متحرر من القواعد كلها، وهذا أمر واضح فى خاصية اللقطة، ولكن هذا التحرر،على حد قول رولان بارت، مقيد.

٣ - النصوص الفيلمية وثنائية النص :

النصوص الفيلمية، كما أسلفنا، تتكون من تركيب اللقطات مثل الوحدة النصية، واللقطة بدورها تصبح وحدة نتيجة تلاشى وتواصل العالم. إذا وجدت، بين اللقطات، علاقة تواصل، لا يعدو الأمر سوى إعادة إنتاج جزئى للعالم.

وبما يلى نستشهد :

«الفن الفيلمى» مثلا فى هذه الأفلام، كل لقطة تطابق، تقريباً، المشاهد (أو الفصول) المسرحية، وبذا تتحكم قواعد العالم المسرحى فى تركيب اللقطات، وهنا، لا يتلاشى تواصل



- لقطة من الفيلم الذى يروي حياة «شابلن»، أخرجه ريتشارد أتنبروه عام ١٩٨٩.



الثنائى الفرنسى جيرارد وبيير ركشيمار عام ١٩٧٩

العالم (المسرحى) بقدر ما يمكن القول، بالرغم من كل شىء، وجود علاقة قطع، لكنها ليست حصيلة عملية التقطيع الفنى والتركيب بواسطة الوسيلة السينمائية، إنها انعكاس لبنية العالم المسرحى. بوضوح أكثر، أفلام «الفن الفيلمى» ليست نصوصاً فيلمية، هذه النوعية من الأفلام تعد إعادة إنتاج (أو ثنائية) النصوص المسرحية.

يجب عدم الخلط بين النصوص الفيلمية وإعادة إنتاج النصوص الواقعية فى الوسط السينمائى، حينئذ، يمثل تلاشى تواصل العالم، حيث تم تقطيع اللقطات فنياً، الظرف الأساسى لوحدة اللقطات الجديدة، وفى الوقت نفسه، الظرف الأساسى لتركيب اللقطات، هذا الظرف سلبى، من المؤكد أنه يمثل قيداً على تركيب اللقطات، ومن يريد صنع نص فيلمىّ لا يستطيع الخروج من هذا الإطار-القيد، ليس القول بإمكانية رؤية هذا الإطار-القيد، مثلما حدث مع قاعدة التركيب، لكن حقاً، إذا وجدت هذه القاعدة، فإن هذا الإطار-القيد موجود.

٤ - نتاجات ونصوص:

بما أن اللقطة وحدة نصية، وفى الوقت نفسه نص كمقطع من العالم (مثل النص)، والعلاقة بين اللقطات علاقة تناصية، تعد العلاقة التناصية علاقة بين اللقطات كما النصوص، لأن هذه النصوص مقاطع فى العالم كما النص، والعلاقة التناصية بين اللقطات محددة بالعلاقة بين كل لقطة والعالم، أما العلاقة النصية فهى علاقة بين اللقطات، كأنها وحدة نصية، لأن هذه اللقطات اقتطعت بصورة اتفاقية فى مكان (ما) من العالم كما النص، والعلاقة النصية محددة بالعلاقة بين الأوضاع الأولية (الأوضاع فى العالم) فى كل لقطة، بمعنى أنها محددة بالعلاقة بين نص العالم وكل لقطة. إذن، تتحدد العلاقة بين اللقطات من بين اللقطة والعالم، وهناك نصان أساسيان للعلاقات بين اللقطة والعالم، حين اقتطع من العالم (كما النص)، برؤية ذاتية، تصبح اللقطة بمصدرها موضعاً فى العالم، لذلك كل لقطة محاطة بنص العالم. بعض اللقطات،

من الممكن أن تكون مركبة فى نسق نص العالم ، وفى الغالب، هذا لا يدل على إنتاج العالم، لأنه - فى هذه الحالة أيضاً - يجب تواجد علاقة القطع بين اللقطات.

أضحى العالم نصاً، نسيجاً من النصوص، نصاً من النصوص، إذن، نص العالم هو نص النصوص. تنتشر مجالات الإحالة من مدلول إلى مدلول آخر، إلى أقصى حد، وتجتاز العالم من كل جهاته وتكسوه بنسيج متحفظ، وكل كينونة وظاهرة تتموضع تقاطعياً مع هذه المجالات اللامحدودة، فى معان أخرى، تنتمى الكينونة والظاهرة، فى آن واحد، إلى موضوع أو ظاهرة لا ينتميان إلا لنص واحد، أو، ذات تختار سلفاً نصاً طبقاً لموضعه فى العالم، ولاتأخذ موضوعاً إلا بانتمائه إلى هذا النص.. إنه هو النص - أحد نصوص العالم المنتقاة بواسطة الذات - الذى يحيط بالمقاطع المتقطعة (اللقطات).

النص، المشكل عبر تركيب اللقطات، لايماثل مباشرة العالم كما النص ، لكنه يماثل مشهد العالم الذى يتجلى للذات، فضلا عن ذلك، اللقطات عبارة عن مقاطع أكثر من كونها ذاتاً مختارة واتفاقية - فضلة النص غير المختارة تعد أمراً متلاشياً، مع أن تنسيق اللقطة يتبع موضوع أحد نصوص العالم، على الرغم من عدم وجود أية علاقة تواصل بينها.. نستطيع خلق نص جديد (أو نص) بتركيب المقاطع المتقطعة اتفاقياً من نص تابع لموضوعه النصى، وفى الوقت نفسه، بتلاشى تواصله.. وبالتالى نقول إن هذا النص الجديد هو النص المكثف؛ هذا النص الفيلمى هو - إذا ألححنا على هذا الفعل المكون من التكثيف وأن هذا النص جديد كلية - نجد أنه يشكل وحدة (شكلية) ، هذه الوحدة الشكلية تعد نصاً فيلمياً، يتم توظيفها على أنها مدلول، حينذاك نتساءل، ما هو الدال؟ مما سبق، ربما يكون العالم أو معنى العالم الذى يتجلى للذات، هنا، تتموضع المسألة، فالذى يعطى الوحدة الكلية إلى هذا النص الفيلمى، هو الذات الملازمة للعادة الدائمة (الثابتة) والعالم، متى تموضع بدوره أيهما كوحدة

الأفلام نتاجات أم نصوص

كلية، لكن إذا كان العالم وحدة كلية،من الصعب تقطيعه اتفاقياً وإذا تم التقطيع الاتفاقى للعالم المتموضع كوحدة كلية، هذا يعنى التدمير، وإذا دمر العالم، النص الفيلمى، بهذه الطريقة، يفقد قاعدة وجوده التى تعتقد بكون السينما شاهداً أساسياً على التقسيم، حينئذ ، يتعارض النص الفيلمى، المبنى على هذه الرؤية، وروح السينما بناء على ذلك، لا يعد عملا سينمائيا جلياً، وبذلك لا يمكن تسميته بالنص الفيلمى، أو بالأحرى، القول بعدم وجوده إطلاقاً.

مع ذلك بالرغم من كل شىء، يتواجد، أو بمعنى أوضح تواجد من قبل.. فى بداية ظهورها، لم تكن السينما سوى وسيلة إنتاجية، ثم أصبحت (أو رغبت) وسيلة تمثل، واليوم أصبحت وسيلة شاهدة.

النسخة، النتاج، النص... ثلاث صيغ سينمائية أساسية تماثل مراحل تطورها الثلاث (مايتم بحثه)، وما يتم معالجته، الآن، ينتمى نمطياً إلى المرحلة الثانية : لها خاصية النتاج أكثر من النص.. أمر مشكوك فيه، يطابق الفيلم روح النتاج المحددة بالجمالية الحديثة؛ تلك المرحلة الثانية (حيث الخاصية: الرغبة - الصيرورة - النتاج) تعد مرحلة تاريخية ضرورية تمر عبرها السينما، لذلك بحثنا هنا، ولاختبار هذه المسألة بدقة، يصبح البحث التاريخى عملا أساسياً.

النمط الآخر للعلاقة، فيما يتعلق بالعلاقة مع العالم، سلبى، بينما النمط الأول إيجابى،كل لقطة تم تركيبها تهمل نص العالم، بالأحرى، تم تركيب اللقطات لتدمير نص العالم، وبالتالى، تصبح علاقة القطع بين اللقطات مكتملة، أى تصبح العلاقة منضبطة من خلال المبدأ الذاتى للمؤلف، ويفقد النص المركب خاصية مثل المقطع أو الجزء (لأن كل لقطة تتبدى بتحديد علاقة القطع كأنها لا تنتمى أبداً للعالم) ، بناء على ما سبق، تصبح الكلية والوحدة الشكلية لهذا النص أكثر تركيزاً عن النمط الآخر للنص.

بحكم أن تركيب اللقطات غير منظم إلا بالمبدأ الذاتى، هل يمكن اكتشاف نتيجة الخاصية الاتفاقية؟ أبداً، ومهما كان الأمر، لايوجد أى قيد خارجى، إذ إن تنسيق اللقطات محدد، بصورة سلبية، من مضمون العالم.. ذاك التحديد تم عبر ما هو متلاش (أو منفى) ، بمعنى أوضح، عبر موضوع التلاشى (أو السلبى) .. ما سبق، هو اللحظة الأساسية فى التلاشى (أو النفى) .

يجب أن يكون المضمون المبنى من تركيب اللقطات جديداً ومكتملا.. فى الحالة الأولى من تركيب اللقطات، يتم تشكيل النص المكثف، وفى هذه الحالة، هناك عدد من اللقطات المتتابعة، بلا أية علاقة إيجابية. ولذا نقول إن المضمون غير موجود.. صحيح، لا يوجد المضمون الكلى والمتماسك، ولكن لعل الأمر أن تعاقب اللقطات على الشاشة لا يمثل لدى بعض المشاهدين سوى مقاطع متتابعة، بلا رابط، بلا وحدة، ولعل الأمر تالياً أن اللقطات نفسها تتبدى للبعض الآخر كأنها وحدة.. فى هذا الصدد، نفترض مضموناً يؤدى وظيفته لأجل عدد من الموضوعات أو العكس، وفور أن يؤدى وظيفته تفقد اللقطات، كلية، علاقاتها مع العالم : لقطات لا يتوفر لها روحها إلا فى هذا المضمون عندما يقوم بدوره الوظيفى.

فى الحالة الأولى، تم تقويم وضبط تتابع اللقطة، من خلال مبدأ الكاتب الذاتى، من جهة أولى، والموضوع النصى للعالم من جهة ثانية، حتى المبدأ الذاتى نفسه لا يضبط بصورة جوهرية لأن فعل «الذاتى» موجه ناحية تلاشى تواصل العالم، وتركيب

اللقطات ليس وسيطاً للتعبير عن العالم الداخلى للكاتب، مبدأ تركيب اللقطات غير متداخل سوى فى النص (المضمون)، المبنى من تركيب اللقطات، الحركة الدائرية اللانهائية.. اللعبة : Le Jeu، تلك اللعبة، ليس لها أية علاقة مع ما هو خارج الذات، لعبة نقية، لعبة حرة، لعبة فى الذات En-soi، وماهو مبنى فى تلك اللعبة الحرة، النسيج، النص، يشكل فضاء يكتفى بذاته وينغلق حول ذاته، لأن مضمون هذا النص لا علاقة له مع مضمون العالم، وهذا الفضاء غير ممتلئ بمعنى العالم ، فى العالم كما فى النص، يعد النسيج من خلال الألعاب المؤسسية أو الشفرية مما يعنى أن الفضاء خالٍ، والفضاء الخالى هو الفضاء المكتفى بذاته والمنغلق حول ذاته.. هذا النص ، هل يستطيع خلق النص الجمالى؟ خلق النص الجمالى، «يعطل معنى العالم»، نقلا عن رولان بارت، مما يعنى سلبية المعنى من اللامعنى، وتعطيل الألعاب المؤسسية بواسطة اللعبة الحرة، فى الغالب، إخراج هذا الفضاء الخالى (من اللامعنى) فى عالم الدلالات، مشروع صعب للغاية، فاللامعنى هو المعنى كما قال رولان بارت أيضاً، والنص الجمالى المشكل تبعاً لذلك يضحى موضوعاً من شواهد متعددة، وينخرط فى ألعاب العالم المؤسسية، وذلك بالبحث عن المنهج.. ولأنه غائب حتى يرشد القارئ إلى الطريق الصحيح، نذر المؤلف له نفسه: يجب أن يكتشف المنهج بمفرده، وخلق النص، هو فى الوقت نفسه اكتشاف المنهج، والمنهج المكتشف هو التكنيك، منهج تقسيم العالم إلى مقاطع، وتحديد علاقة قطع هذه المقاطع .. هاهو ذا تكنيك السينما الأساسى.

النص، الفضاء الخالى المكتفى بذاته والمنغلق حول ذاته، أهو المكان الأعمى ؟ من المؤكد أنه بلا معنى، لأن العلاقة مع ما هو خارج ذاته متلاشية، فالنص ليس له أى محدد، لكنه أى النص، الفضاء الخالى، ينفتح على بعض الأشياء غير الموجودة لا فى الذات ولا فى العالم، ولا فى النص أيضاً، والنص يعمل، فى المجموع، على أنه دال لأجل هذا الشىء، وهذا المجموع من ناحية شكله الكامل، وفى الوقت نفسه له مدلول داخل ذاته، يشكل عالماً صغيراً: النتاج، أو أنه المجموع من ناحية شكله الكامل، وليس له مدلول داخل ذاته، يشكل «مدلولات»: النص.

٥ ـ النص الفيلمى والعالم

العالم نص النصوص، ومضمون العالم مضمون المضامين، لكن إذا تموضع العالم ككل Total، نقول إنه يوجد فى العالم مضمون كامل، وأيضاً، فى الوقت نفسه، مضامين تابعة يتواجد بينها علاقة جامدة، وهذه العلاقة تضبط بواسطة المبدأ «فى هذا العالم. العالم الكلى، للكينونات وضعها الخاص فى مكان أحد مضامينها المحددة، ووظيفتها محددة هى الأخرى، تبعاً لوظيفتها، بواسطة مبدأ العالم، المبدأ يقدم للعالم بنية كلية، ثابتة ووحيدة.. هذا المبدأ يعد شيئاً متجاوزاً، بالإضافة إلى كونه مطلقاً، وكل العلامات أو الرموز تهدف إلى أن تدل عليه، وهى حسب جاك دريدا «المدلول الأخير، النقطة النهائية (الأخيرة) لإحالة الدال إلى دال آخر، من ذلك، اللعبة لا يلعب بها.. اللعبة على حد قول نيتشه أودريدا هى غياب المطلق.

بين مركبى العلامة، الدال له «دائماً» خاصية حسية ، والمدلول يتموضع هنا على أنه «متجاوز، ومطلق.. بينهما، توجد، حينذاك، مسافة لانهائية ومطلقة، على الرغم من هذه المسافة اللانهائية، إن العلاقة بين هذين المركبين متحققه.. والحركة العادية من جانب «المدلول الأخير» تصبح ضرورية. المدلول يسبق فى وجوده الدال، وهو فى الوقت نفسه مقدمة له ومختار أو مكون من خلاله، كأنه يشبهه . المدلول له، رغم معناه اللفظى، خاصية حركية، والدال له خاصية ساكنة (ظاهراتيا، المدلول حركى، والدال ساكن).

خلق نتاج أدبى، يعنى، فى الواقع، تشكيله، منقاداً بـ «متعة صوتية»، حينذاك يعنى الخلق الإبداعى تضحية بالذات، وعندما يوجه عبر «دال»، نجد أن الوعى مضاء بـ «متعة صوتية، Lumem Gratie» متطابقة مع «المدلول الأخير»، وتلك هى خاصية الرأى الفنى الأساسى . فى كل الحالات، يعد «المدلول الأخير» و «شمولية العالم، Totalite Du Mondi» مقدمتين أساسيتين لقياس النتاج.

إذا احتفظ العالم بالوحدة، هل يمكن أن تتقطع كينونات العالم داخل بنية العالم، وتندمج فى بنية جديدة تماماً؟ هل من الممكن أن تعطى وظائف وقيم مبدأ العالم لكينوناتها، وهى المحذوفة أساساً، معنى جديداً (أولامعنى) ؟ هذا لا يعد أمراً صعباً، إذا كانت بنية العالم «مبادة» ؟ ، أو أن مبدأ العالم غائب، فإن تقطيع العالم اتفاقياً، ووضع هذه المقاطع وقيمتها فى علاقة قطع، يعنى أن الكينونات فى العالم مأخوذة من المضامين التراتبية، ومحررة من وظيفتها وقيمتها، وبناء على ذلك، لا يزال الاختلاف الإكزيولوجى بين الكينونات موجوداً، وكذا يتقوض نسق القيم بالكامل، وتلك هى النسبية المطلقة... يا للسخرية! النتاج الفيلمى (أو بالأحرى النتاج السينمائى)، من رؤية نظرية بحتة، مستحيل (تاريخيا، إنها مرحلة ضرورية)، ومكان وجود السينما، فى العالم كما فى النص، غائب. السينما غريبة فى العالم بأكمله، لا تعمل إلا بصورة مسيئة، ولهذا السبب رغب أستاذ علم الجمال **كونراد لانج** الوفى للمفهوم التقليدى للفن، فى استبعاد السينما من محراب الفن، إذ إن ما ينتج بواسطة السينما، دائما وفى كل الأحوال، هوالنص.

٦ـ شفرة النص الفيلمى : الشفرة ـ الضد

داخل إطار القيود الأساسية، نمطان لتركيب اللقطات المتوفرة سلفاً، نمطان للنصوص الفيلمية. فى حالة نص النمط الأول، العلاقة بين اللقطات مقيدة بمضمون العالم ، على العكس نص النمط الثانى،العلاقة بين اللقطات غير مقيدة بأى شىء آخر، لكن، عبر تلاشى مضمون العالم، هذه العلاقة مقيدة، بصورة سلبية، بمضمون العالم، مثلما قلنا من قبل، العالم نص النصوص، وكل نص من هذه النصوص يعتبر نسيجاً من لعبة العلامات.. لعبة

الأفلام نتاجات أم نصوص

العلامات، هي بالتأكيد، اللعبة التأسيسية والشفرية تتموضع، من جهة أولى، على نسق العلامات حيث ينتج هذا النص، ومن جهة أخرى، على نسيج النصوص، حيث يتداخل هذا النص فى علاقات معقدة (استشهادات متباينة، علاقات داخل النصوص) أما شفرة النص، فهى الشفرة المعقدة، إلا أن خاصيتها لم يتم تحليلها بعد . إذا افترضنا وجود شفرة النص (لا يعد هذا ممكناً إلا بصورة مثالية) يصبح هذا الجمع هو المثالى للشفرات كلها، علاوة على أن علاقات التناص غير محددة داخل الإطار التاريخى. كل نصوص العصور والمجتمعات المختلفة ممكن وضعها داخل علاقات تبادلية نظرياً، الممارسة النصية مقيدة ببقية الممارسات النصية أو «فوات» المغزى عبر تاريخ الحضارة الإنسانية، هذا الجمع، هو شفرة العالم، يرتبط ويتموضع داخل الممارسة النصية.

تلك الشفرة هى شفرة النصوص الفيلمية «بالنسبة للنمط الأول، لوجود لقطات منسقة من النظام النصى للعالم، فاللقطة هى واقع - علامة، أو أن العالم قد أضحى علامة، وبشأن النصوص الفيلمية، بالنسبة للنمط الثانى، تم تنظيم تركيب اللقطات بصورة سلبية، بواسطة شفرة العالم، ولذا أصبحت، على الفور، الشفرة سلبية.

إذا اخترنا الموسيقى المعاصرة كمثال، بالتأكيد،يوجد كثير من الموسيقيين المعاصرين بذلوا قصارى جهدهم فى التغلب على إطار اللغة الموسيقية الحاضرة، ومع ذلك، من الصعب العثور على خاصية مشتركة بين هذه الجهود، وبذلك نقول دائماً بعدم وجود قاعدة مشتركة فى الموسيقى المعاصرة أو عدم وجود لغة موسيقية معاصرة. إذا فكرنا فى وجود، فى تاريخ الموسيقى، لغات متنوعة، فإن هذا القيد لن يكون ضعيفاً أبداً، إنه يعيّن، فى الواقع الخاصية الشكلية للموسيقى، ويمكن القول أيضاً، إنه يوجد نمط شكلى فى الموسيقى المعاصرة.

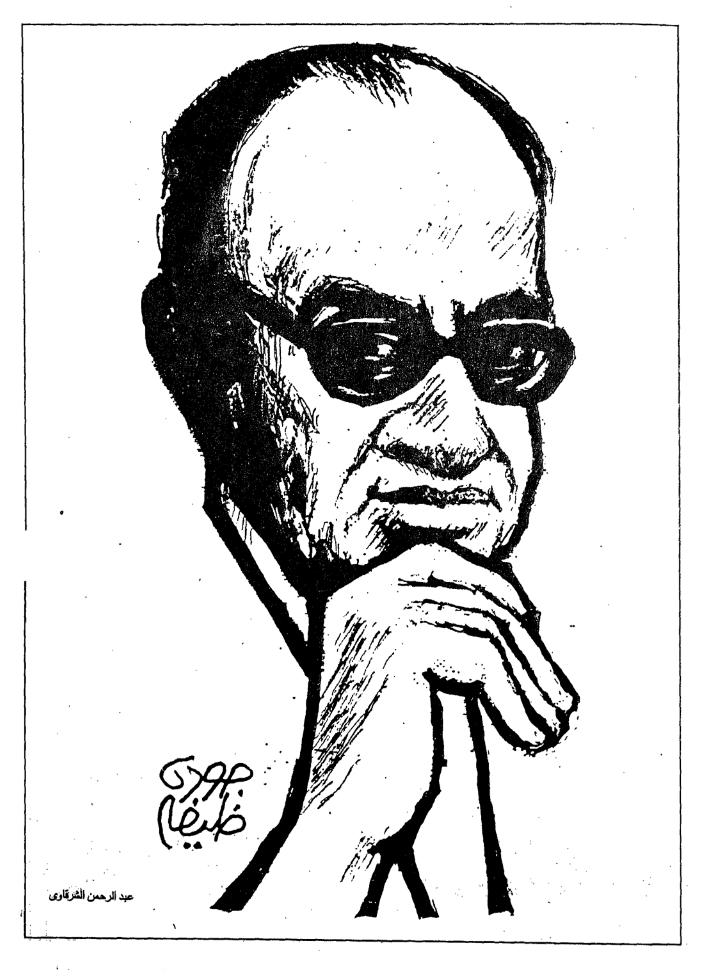
نحن لا نستطيع التطلع إلى الشفرة أو اللغة، فى المعنى العادى، لأنه من الصعب اكتشاف خاصيتها النظامية الكونية.

يختفى القيد باختفاء الشفرة أو اللغة ... ، الشفرة - الضد أم اللغة - الضد؟ نعم، وهذا نوع من الشفرة أو اللغة، بينما أن اللغة (الألسنية) تعد كائناً مجرداً، مبلورة من ممارسة كتلة - ناطقة Masse - Parlant، فى الإطار التاريخى الاجتماعى، فشفرة (اللغة) النصوص الفيلمية ليست كائناً، إنها الشفرة - الضد للعالم، أو بالأحرى اللا - كينونة للشفرة لأن شفرة العالم تلاشت بسبب الممارسة النصية الفيلمية، بهذا المعنى، لاتوجد شفرة (لغة) سينمائية .. إنها لغة بلا لغة .. هذا صحيح، لكن لا يجب أن تؤخذ هذه الـ «لا» على أنها غياب للغة، فهى تعد نتيجة للتلاشى، حيث إنها مرتبطة بما هو متلاش.

تنجز الشفرة السينمائية يومياً، عدة مرات، عن النص الفيلمى المنتج. فى السينما، من الصعب فصل الشفرة (اللغة) عن النص (الكلام) . لا تتبدى الشفرة السينمائية إلا من النص السينمائى الذى يعد عملا سينمائياً جلياً حينما يكشف الشفرة السينمائية، لأن - كما أوضحنا من قبل - النص الفيلمى (والسينمائى) نص جمالى، لصعوبة الفصل بين اللغة (الشفرة أو اللغة والنص أو الكلام) وبين النص الجمالى (الفن).

«الفيلم - الكلى Film - Totalite لايمكن أن يكون لغة إلا إذا كان فناً»، لايعلى ما سبق أن عنيناه وقلناه، كما يقول كرستيان ميتز : «السينما فن حين تصبح لغة». بما أن النص الفيلمى مبنى من تركيب اللقطات، تصبح اللقطة هى العالم الذى أصبح لغة أو إنتاجاً لمقاطع العالم، ومالانستطيع إنكاره أن النص الفيلمى له، فى مجموعه، مزية «تقسيم العالم»، وفى الوقت نفسه، الشفرة المتصدرة تركيب اللقطات تعد الشفرة الضد فى هذا العالم، وكذلك نتيجة شفرة العالم السلبية، وعلى الوتيرة نفسها، النص الفيلمى هو العالم - الضد.

عامة، سلبية العالم خاصية للنصوص الجمالية إلا أن غالبية هذه النصوص تتموضع على أنساق العلامات المتحققة من شفراتها، ولا أحد منها لديه مزية «تقسيم» العالم كما النص الفيلمى الشفرة - الضد للعالم و «تقسيم» العالم، بمعنى أدق، أصبحا العالم - الضد، وربما أصبحا خاصية النص الفيلمى، بالنسبة للنصوص الجمالية الأخرى. ■



عبد الرحمن الشرقاوى



ثريا حلمى

ـ القاهرة ـ ديسمبر ـ ١٩٩٦



أهذا هو انحطاط السينما؟

رومان جاكبسون

ترجمة: أ.ع

قا «نحن كسالى وينقصنا الفضول»، لذا كان قرار الشاعر دوماً مطبقاً (*)

نرى مولد فن جديد، يكبر مع سرعة الضوء، ينفصل عن تأثير الفنون القديمة، حتى إنه بدأ فى تطبيق حركتيه عليهم، يبدع نماذجه الخاصة، قوانينه الخاصة، ثم يتجاوزها قصداً، يصبح ذا سلطة وسائطية للدعاية والتربية، ولذلك يعد حدثاً اجتماعياً ضخماً ويومياً، اجتاز فى هذا الحد جميع الفنون الأخرى.

حينذاك، يظل علم الفن بالنسبة له غير ذى أهمية لايهتم جامع اللوحات والموضوعات الأخرى النادرة سوى بال «سادة» القدامى، لماذا نهتم بمولد واستقلال السينما بينما من الممكن وضع فرضيات ضبابية حول أصل المسرح، الخواص التوفيقية للفن الماقبل التاريخى، على الأقل تتبقى بعض الآثار المشوقة مثل إعادة بناء تطور الأشكال الفنية، يتبدى تاريخ السينما للباحث مبتذلا للغاية، إذ إنه فى الواقع يتعلق بالتشريع، بينما موضوعه المفضل مذخر العاديات ويعتبر البحث الحالى للآثار السينمائية شغل الباحث الأثرى أصبحت السنوات العشر الأولى من عمر السينما «عصر المقاطع/ الشذرات» على سبيل المثال الأفلام الفرنسية المنتجة قبل العام ١٩٠٧، إذ لا يتبقى شيء على حد قول المتخصص، خارج الإنتاجات الأولى لـ «لوميير».

لكن هل يعد الفيلم فناً خاصاً؟ أين بطله النوعى؟ أى مادة تحول هذا الفن إليها؟ كوليشوف L.Kulechov، مؤلف Au-teur الأفلام السوفيتية الشهير، قال إن المادة السينمائية تشكلت بواسطة الأشياء الواقعية. دللوك L.delluc فهم، بطريقة بديعة أن الإنسان ذاته غير حاضر فى الفيلم «سوى كتفصيلة، كبقايا من مادة العالم»، لكن فى جانب آخر، مادة أى فيلم تعد علامة، والسينمائيون واعون بالجوهر السيميائى للمبادئ السينمائية.

«يجب أن يؤثر المشهد مثل العلامة، مثل المرسلة»، وهذا يلفت النظر إلى ما قاله كوليشوف نفسه بهذا السبب، تتحدث دراسات السينما، دون توقف، استعارياً عن اللغة والجملة السينمائية مع ذاتها ورمزها، وعن القضايا التابعة للفيلم (إيخنباوم B.eikhenbaum) [1] والمبادئ الشفاهية الاسمية للسينما (بوكلر A. Beucler)، إلخ أهناك معارضة بين هاتين الأطروحتين: الفيلم يصور بواسطة الموضوع - الفيلم يصور بواسطة العلامة؟ يوجد باحثون يجيبون بالتأكيد عن هذا السؤال، وقد طرحوا جانباً الأطروحة الثانية، ومن واقع الطبيعة السينمائية للفن يرفضون معرفة السينما كفن. فى الغالب، المعارضة بين هاتين الأطروحتين ناقشها سان أوجسطين من قبل، هذا المفكر العبقرى، المنتمى إلى القرن الخامس الميلادى، الذى ميز بين الشيء (res) والعلامة (signum)، يوضح أنه من جانب العلامات تتمثل الوظيفة الأساسية فى التدليل على بعض الأشياء، ولذا توجد أشياء من الممكن استعمالها فى وظيفة العلامة. إنها بالضبط هذا الشيء (السمعى والبصرى) المبدل إلى علامة تؤسس بذاتها المادة النوعية للسينما.

نستطيع تعيين الشخص نفسه بالقول «الأحدب»، «الرجل ذو الأنف الطويل» أو «الأحدب ذو الأنف الطويل»، موضوع خطابنا واحد فى الحالات الثلاث السابقة، لكن علامات مختلفة. بالمثل، نستطيع، فى الفيلم، تصوير الشخص نفسه من الظهر، سوف نرى حدبته - ثم من الأمام، أنفه سيظهر، وأخيراً صورته الجانبية، فنرى حدبته وأنفه الطويل فى هذه المشاهد الثلاثة، نرى ثلاثة أشياء تعمل علامات للموضوع نفسه حالياً، نميط اللثام عن إرادة مجاز الكلية فى اللغة، ونتحدث عن مسخنا بالقول فى بساطة: «الأحدب» أو «ذو الأنف» يتأتى التشابه فى السينما: لا ترى آلة التصوير سوى الحدبة، أو الأنف. ؟ (pars pro toto): إنه المنهج المؤسس لأجل تحويل الأشياء إلى علامات فى السينما فى هذا الصدد، مصطلحات السيناريو توزيع الأثاث، اللقطة القريبة، اللقطة المتوسطة مفيدة. السينما تعمل مع معادلات الموضوعات المتغيرة والأبعاد المختلفة، مع معادلات

الفضاء وزمن الأبعاد المختلفة، تعدل نسبة هذه المعادلات وتقارن بينها حسب تقاربها، أو حسب تشابهها أو تعارضها، بمعنى أنها تأخذ صوت الكناية أو الاستعارة (النوعين المؤسسين للتكوين السينمائي)، «الماكياج» ووظيفة الضوء في «مولد الضوء» لدى دللوك، تحليل الحركة والزمن السينمائي في دراسة تينيانوف العميقة يظهران بكل وضوح كون كل ظاهرة في العالم الخارجي تتحول على الشاشة إلى علامة.

لا يعرف كلب كلباً آخر مرسوماً لأن الرسم علامة، إذ إن البعد لدى الرسامين اتفاق جمالي ومسلك تقني. كلب ينبح أمام كلاب مؤقلمة filme لأن مادة السينما هي الشيء الحقيقي، لكنه يظل أعمى أمام المونتاج، أمام الارتباط السينمائي للأشياء التي يراها على الشاشة. المنظر الذي يعرف كون السينما أصبحت فناً يدرك أن الفيلم صورة بسيطة متحركة، لا يرى المونتاج ولا يريد أن يعرف أنه يتعلق بنسق العلامات الخاصة، ذلك هو وضع قارئ الشعر حيث تعد الألفاظ لديه مجردة من المعنى.

هناك خصوم للسينما، وضعوا بواسطة أعداء الفيلم الصوتي، كانت ألفاظ النظام الجارية: «الفيلم الصوتي، إنه انحطاط السينما»، «هذا يحدد الممكنات الفنية للسينما»، إلخ تمنع معارضة الفيلم الصوتي بواسطة الانتشارات المبكرة، تهمل الحدث بحيث تتملك ظواهرها الخاصة - في تاريخ السينما - خاصية زمنية، محددة بوجهة نظر تاريخية، بعض المؤرخين وصفوا، بصورة مبكرة، «الصمت» في مجموع الخواص البنائية للسينما وقد أحسوا بالصدمة عندما تباعد التطور اللاحق للسينما عن صيغها بدلا من «بئس النظرية»، راحوا يرددون الصيغة التقليدية : pro facto.

من جديد، راحوا يوضحون شيئاً من «التهور» حينما أخذوا نوعيات الأفلام الصوتية اليوم بالنسبة لنوعيات الفيلم الصوتي film sonore عامة. لقد نسوا أنه ليس من الضروري إجراء المقارنة بين الأفلام الصوتية الأولى مع الأفلام الصامتة

أهذا هو انحطاط السينما؟

الأخيرة الحالة الجارية للفيلم الناطق تطابق لحظة الإشغال بواسطة المكاسب التقنية الجديدة (يتكشف إننا نسمع شيئاً ما، إلخ)، وهي اللحظة التي نبدأ البحث فيها عن أشكال جديدة اجتاز الفيلم الصامت مرحلة مشابهة، مرحلة ما قبل الحرب، بينما الفيلم الصامت خلال العصر الحالي أبدع معاييره، التي تأتت في النتاجات الكلاسيكية، ربما جرى هذا تحديداً في هذه الكلاسيكية، في هذا الكمال للنموذج الذي يسكن نهايته وكذا ضرورة القطيعة الجديدة.

نتأكد ان الفيلم الصوتي قرب السينما من المسرح. بالتأكيد، له مقاربات جديدة كما جرى في فجر هذا العصر، مع ظهور «المسارح الصغيرة الكهربائية» من جديد، اقترب حتى يتكشف تحرر جديد، لأن الخطاب «على الشاشة» والخطاب «على المسرح» يعدان حدثين مختلفين مادة الفيلم تعد شيئا بصرياً بينما كان الفيلم صامتاً واليوم أصبح شيئاً بصرياً وسمعياً. مادة المسرح سلوك إنساني، الكلام في السينما حالة خاصة للشيء السمعي إلى جانب دندنة الذباب وطبطبة الجدول وضجة الآلة، إلخ، الكلام على خشبة المسرح يعد سلوكاً إنسانياً من مجمل السلوك الإنساني إذا كان إبستين E. Epstein قد قال، بالنسبة للمسرح والسينما: إن الجوهر ذاته لهذين الوسطين التعبيريين مختلف، فإن أطروحته لم تفقد حيويتها بعد في عصر الفيلم الناطق، لماذا خطاب «الحديث الذاتي» أو مونولوج خلال العزف المنفرد ممكنان على خشبة المسرح، بينما ليس حالة واحدة على الشاشة؟ بالضبط لأن الخطاب الداخلي سلوك إنساني وليس شيئاً سمعياً، ولأن الخطاب السينمائي يعد شيئاً سمعياً بحيث إن «وشوشة المسرح» غير ممكنة في الفيلم، هذه الوشوشة التي لا يسمعها أي شخص على الخشبة يدركها الجمهور.

تلك إحدى خصوصيات الخطاب السينمائي المميزة عن الخطاب المسرحي، وهي تعد وجهة اختيارية يستنكر الناقد **فويلموز E. vuillermoz** هذه الوجهة «الطريقة المضطربة المخالفة للقاعدة حيث قمنا بإدراج الكلام في الفن الصامت السابق، وحيث إننا قمنا بالمباعدة بينها، فإننا دمرنا قانون اللعبة وسطرنا تحت الخاصية التعسفية لأوقات الصمت». هذه المقاربة خاطئة.

حينما نرى أناساً يتحدثون على الشاشة، نسمع في اللحظة نفسها كلا منهم، أو بالأحرى نسمع الموسيقى، الموسيقى وليس الصمت. للصمت قيمة حقيقية غياب الضجة، إذن هذا شيء سمعي على أساس كونه كلاماً، على أساس كونه نوبة سعال أو ضجة شارع. في الفيلم الصوتي ندرك الصمت كعلامة الصمت الواقعي، يكفي استدعاء الصمت القائم في الفصل الدراسي في فيلم «قبل البكالوريا» ليس هذا هو الصمت، بل الموسيقى التي تدل على السينما وهي تعد بذاتها إقصاء للشيء السمعي، الموسيقى في الفيلم لها هذه الوظيفة لأن الفن الموسيقى يعمل مع علامات لا تطابق أي شيء آخر. الفيلم الصامت، من وجهة نظر سمعية، «دون ذات»، ولهذا السبب لا يستوجب مصاحبة موسيقية دائمة في هذه الوظيفة المحايدة لموسيقى الفيلم، التي يشير البعض إليها دون أن يعرفها، يلاحظ البعض «أننا اكتشفنا على الفور غياب الموسيقى»، «لكننا لا نعير اهتماماً إلى وجودها، مما يعني أن أي موسيقى لا تلائم في الواقع أي مشهد» (بيلابالاش)، «موسيقى الفيلم مقدر لها أن تسمع» (ب. رامان)، «هدفها الوحيد الاهتمام بالأذن حينما يتركز الاهتمام على

الرؤية، (ف.ر. مارتان) لا يجب أن نرى الغموض الضد - فني anti - artistique في الحدث بحيث إن الأفلام الصوتية، أحياناً، تبدع سماع الكلام وأحياناً أخرى تبدله بالموسيقى بالمثل، يتقاطع ابتكار إدوين بورتر وجريفث مع ثبات آلة التصوير بالنسبة للذات، وقد أدرج في الفيلم تشعب المشاهد (تعاقب اللقطات، اللقطات القريبة، إلخ) بالمثل، الفيلم الصوتي يتموضع بواسطة تشعب جديد على ثبات مفهوم السينما الذي يباعد نسقياً الصوت عن هذا المجال. في الفيلم الصوتي، الواقعة البصرية والواقعة السمعية من الممكن أن يعرضا سوياً أو على العكس يعرضا منفصلين، من الممكن توضيح الواقعة البصرية دون الضجة التي ترتبط بها، أو بالأحرى فصل الصوت عن الشيء البصري (نسمع شخصاً يتحدث، لكن عند فمه نرى تفاصيل أخرى من المشهد، أو بالأحرى نرى مشهداً آخر) ممكنات جديدة تتراءى في الجهاز الكلي السينمائي في اللحظة نفسها تتعدد أدوات ربط المشاهد (طور صوتي أو ناطق، مقابلة بين الصوت والصورة، إلخ).

كانت العناوين الفرعية في الأفلام الصامتة من الوسائط المهمة في المونتاج تعمل دوماً على الربط بين المشاهد، نجد تيموشنكو في دراسته «مقال في المدخل إلى نظرية وجمالية السينما» (١٩٢٦) يعتقد أنها وظيفته الرئيسية، إذن، نجد في الفيلم مبادئ التكوين، وهي مبادئ أدبية أساساً، لهذا نحاول تخليص الفيلم من عناوينه الفرعية، غير أن المساعي تجتذب تبسيط الذات، أو بالحرى تباطؤ الإيقاع في الفيلم الصوتي نجد أن العناوين الفرعية محذوفة بين فيلم اليوم اللامقطع والمقطع بواسطة العناوين، الفيلم، يوجد في الواقع، الاختلاف القائم نفسه بين الأوبرا وبين عرض الڤودڤيل الذي تصحبه الموسيقى، لقد ربحت قوانين الربط السينمائي للمشاهد الاحتكار حالياً.

إذا رأينا في الفيلم أية شخصية في مكان ما، ثم رأيناها في مكان آخر، يبعد قليلا عن المكان الأول، يجب أن يتوسط المكانين زمن جار، تغيب خلاله هذه الشخصية على الشاشة حينذاك، يظهر المكان الأول بعد رحيل الشخصية، أو بالأحرى المكان الثاني قبل وصوله، أو «فاصلة» : نرى مشهداً لا تنتمي إليه شخصيتنا، هذا المبدأ قائم كما الاتجاه، في الفيلم الصامت : لكن قبل أي شيء يكفي وجود عنوان فرعي للربط بين المكانين : «حينما يدخل إلى مسكنه، الآن، يطبق القانون الذي نتحدث عنه بعناية، لا نستطيع مخالفته بحيث إن هذين المشهدين لا يرتبطان حسب تقاربهما، لكن حسب التشابه أو التعارض القائم بينهما (شخص يحتل المكانة نفسها في المشهدين، إلخ)، وأيضاً إذا رغبنا في إظهار الأصبع، سرعة القفز بين مكانين أو قطيعة بينهما انفصال المشهدين، هذا كله ممنوع، داخل المشهدين ممنوعة هذه القفزات المجانية لآلات التصوير بين موضوع وموضوع آخر لا ينتمي إليه، إذا تبدى القفز، رغم أي شيء، فإن المشهد يبرز بصورة حتمية، ويشحن دلالياً المشهد التالي، وتدخله الفجائي في السياق.



هوميروس

في فيلم اليوم، لا يمكن أن نوضح، بعد الحدث، أن حدثاً يتبعه، سواء كان الحدث سابقاً أو معاصراً، العودة إلى الماضي لا يمكن أن نتخذ منها إلا على سبيل الذكرى أو مسرد لسيرة إحدى الشخصيات، هذا المبدأ يجيب بالضبط عن مبدأ الشعرية لدى هوميروس (مثل «فواصل» الفيلم التي تطابق «Horror vacui» لهوميروس). الأحداث المتزامنة عرضها هوميروس، فيما لخصها زيلنسكي Th.zielinski ، كما الأحداث التعاقبية، غيرأن - لقد تم إهمالها - ما يدرج الثغرة الحسية في الحالة كون هذا الحدث لا يدل على الشرط الأولي الواضح حتى يصبح تسلسله متخيلا بطريقة مدهشة للغاية، يتبع مونتاج الفيلم الصوتي بدقة مبادئ قديمة للملحمة الشعرية يتبدى النزوع الواضح للزمن السينمائي إلى الخطية في الفيلم الصامت، لكن العناوين الفرعية تسمح باستثناءات من جهة أولى إعلان عن نمط «وخلال هذا الوقت، يدخل حدثاً متزامناً، من جهة ثانية، عنوان نوعي مثل : «السيد (x) أمضى شبابه في الريف»، الذي يسمح بالعودة إلى الماضي.

أهذا هو انحطاط السينما؟

بالمثل «قانون التنافر الكرونولوجى» يتبدى فى عصر هوميروس وليس فى القصيدة الحكائية poeme narratif عامة، قوانين السينما اليوم لا يمكن أن تكون لها صفة العمومية، منظر الفن الذى يلتقط الفن المستقبلى فى صيغه الجارية يشبه إلى حد كبير البارون برازيل Baron Brasil الذى ينهض من نومه وهو يشد شعره لكن من الممكن اكتشاف اتجاهات عديدة متطورة قد تصبح ميولا محددة.

منذ تثبيت الأوساط الشعرية وتبلور النموذج تكشفت رغبة «إبداع النثرية» عامة الوجهة «التصويرية» للسينما يعمل عليها اليوم بدقة، لهذا نسمع بعض السينمائيين يصرخون كى يطلبوا الاستطلاعات البسيطة والمؤلفة مثل الملاحم، وبذا تتعمق المقابلة أمام الاستعارة السينمائية، أمام اللعبة المجانية للقطات القريبة فى الوقت نفسه، تتزايد فائدة تكوينات الذات بينما كانت متجاهلة، بصورة ظاهرة، إلى وقت قريب، للدون مثلا أفلام **إيزنشتاين** الشهيرة، أو «أضواء المدينة» **لشابلن**، أو «حب الطبيب» الفيلم البدائى **لجومون**، الذى صور فى بداية القرن الحالى كانت المريضة عمياء يعالجها طبيب قبيح وأحدب، يحبها ولا يصارحها بحبه، يقول لها إنها ستنزع العصابة فى الغد، تشفى، يرجع إليها بصرها يرحل، يغتم، إنه يعلم أنها لن تقبله لحدبته، لكن فى الواقع، تتعلق بعنقه: «أحبك، لأنك شفيتنى» قبلة. نهاية. بالانفصال أمام التكلف والتقنية التنميقية، يتبدى تجاهل واع وعدم إنجاز مقصود، واللمحة الإجمالية تصبح وسيلة تشكيلية (فيلم «العصر الذهبى» للعبقرى **بونويل** Bunuel) لقد أصبحت الهواية تثير السعادة، اللفظتان «المولع بالفن» و «الأمى» لهما فى الرصانة التشكيلية صوت تحقيرى فى الغالب، توجد عصور، فى تاريخ الفن ـ أقول أيضاً فى تاريخ الثقافة حيث تكون الوظيفة الإيجابية : قاطرة الفنانين خارج الشك أمثلة؟ **روسو، هنرى أو جون ـ جاك.**

بعد الحصاد، الحقل فى حاجة إلى الراحة أكثر من مرة تبدل مركز الثقافة السينمائية هنا، عادة الفيلم الصامت قوية، أما الفيلم الصوتى فلا يبدع سوى صوت جديد، السينما التشيكية تعيش مولدها (لدى تقويم **بوشماجير** puchmajer) فى مجال الفيلم الصامت، لم نبدع شيئاً ذا أهمية فى تشيكوسلوفاكيا اليوم، وبما أن الكلام ظهر فى السينما، فإن هناك أفلاماً تشيكية تستحق المتابعة فى أغلب الظن، الحدث الذى لم يثقل بالتقاليد يهمل التجريب، إنه النقص الذى يخلق المزية الحقيقية(٢). استخلصت كفاءة الفنانين التشيك الفائدة من ضعف التقاليد «البيتية» ـ وهى أساساً ضعيفة ـ فى تاريخ الثقافة التشيكية، إقليمية إبداع الرومانسية لدى «ماشا» Macha لم تكن ممكنة إذا لم تتمثل القصيدة التشيكية بالكلاسيكية الناضجة أهنالك، فى الأدب المعاصر، آثار صعبة فى اكتشاف قواعد جديدة للفكاهة؟ يتمثل الفكاهيون الروس **جوجول وتشيكوف** كانت حكايات **كاستنر** صدى تهكمات **هين**، والحكايات الفكاهية الفرنسية أو الإنجليزية المعاصرة تستدعى، فى أغلب الأحيان، «السونتون» centons (وهى الحكايات المكونة من مقطع تنويهات وشهادات). الحجة الوحيدة التى لم يستطع **شفيك** chveik إحداثها كون القرن التاسع عشر التشيكى لم ينجب الفكاهة المناسبة. ■

رومان چاكبسون (١٩٣٣).

هوامش :

(*) رومان چاكبسون، أسئلة الشعر، مطبوعات سوى، سلسلة «شعرية»، باريس ١٩٧٣ ... قامت بترجمة النصوص إلى الفرنسية مارجريت دريدا.

(١) دراسة إيخنباوم، وكذا دارسة تينيانوف، ترجما إلى الفرنسية، ونشرا بمطبوعة «كراسات السينما»، ١٩٧٠، ص ٢٢٠ ـ ٢٢١ (مارجريت دريدا).

(٢) لا أتحدث عن السينما سوى من وجهة نظر تاريخ الفن يجب اختبار هذا المشكل من وجهة نظر تاريخ الثقافة، تاريخ السوسيو- سياسى واقتصادى (ر.ج).



قــــرن من الأحــــلام

إعداد: **أسامة خليل**

إذا كان الشريط السينمائى هو تتابع مجموعة من الصور حَسْبَ رؤية ما، فإن «القاهرة» بهذا الملف من الصور المتتابعة ـ تقدم شريطا تسجيليا عن الأفيش السينمائى فى النصف الأول من هذا القرن، وهى الفترة الغائبة عن الأجيال الجديدة من المشاهدين، باستثناء أفلام قليلة يعرضها التليفزيون.

بعض الأفيشات المثبتة هنا، هى لأفلام غابت نهائياً من الذاكرة السينمائية، وتبدو الأسماء المثبتة عليها وكأنها لممثلين مبتدئين لم ينالوا حظهم من الشهرة، أفيشات أخرى تُعلن ترتيباً للأسماء المثبتة عليها يختلف مع التصفية التى أجرتها الذائقة على مدار خمسين عاما، فقدمتْ أسماءً ثانوية إلى أدوار البطولة وأبقتها حية فى الذاكرة، وأخَّرتْ أسماءً أخرى أو نسيتها فيما يشبه الأحكام التى لا تُنقض.

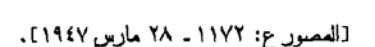
فى هذا التتابع من الأفيشات، نتعرف أيضا، على التوجهات الإعلانية المختلفة فى الحقبة السالفة، وعلى مقدار التصرّف الذى كان يتحرك من خلاله مصمم الأفيش، العنصر غير المُعْتنى به ـ إلاّ فيما ندر ـ ضمن عناصر صناعة الفيلم، مما قد يجعل التصرّف الذى يتحرك من خلاله المصمّم ارتجالاً وابتعاداً عن الإبداع.

التحرير





«ليلى بنت الفقراء» لم يلق فيلم مصرى من النجاح وإقبال الجماهير قدر ما لقى فيلم «ليلى بنت الفقراء» الذى قال عنه رئيس وزراء العراق: إنه فيلم مصرى للشرق العربى، ويرى فى الصورة جماهير غفيرة من النظار مزدحمة أمام سينما ستوديو مصر، تنتظر الوصول إلى شباك التذاكر لتشاهد الفيلم المصرى الأول.



[المصور ع: ١١٧٢ - ٢٨ مارس ١٩٤٧].



تهوى المطربة الفنانة ليلى مراد الطيور والكلاب والحيوانات الأليفة وها هى ذى تجلس فى كابينتها فرحة بكلبيها اللطيفين الأبيض والأسود. صورة نادرة للفنانة ليلى مراد



شكل ثالث للفيلم نفسه ويبرز فيه **يوسف وهبى** كمايسترو يقود فرقة موسيقية.. هذه المعانى جميعها تؤكد على الموسيقى والغناء والألحان. ولم يهتم مصمم الأفيش بإبراز أسماء الملحنين كعادة هذه الأفلام والاهتمام كله أنصب على اسم **يوسف وهبى بك**.



سوف تندهش وأنت تشاهد هذين الأفيشين لفيلم «ليلى بنت الفقراء» .. الأفيش الأول فى ديسمبر ١٩٤٤ عليه صورة **كمال سليم** كمخرج للفيلم وفى الأفيش الثانى ستلاحظ مباشرة أن الأفيش كتب عليه تأليف وإخراج **أنور وجدى**.. والملاحظ هنا أن المساحة الزمنية بين الأفيشين عام فهل حدث خلاف بين **أنور وجدى** و**كمال سليم** فلم يكمل **سليم** الفيلم وكيف وافق **أنور وجدى** على وضع اسمه كمخرج رغم وضع اسم **كمال سليم** فى الأفيش. الأول أسئلة لا يملك الإجابة عنها والرد عليها إلا أبطالها الذين ماتوا جميعاً..!

[المصور ع: ١٠٥٢ الجمعة ٨ ديسمبر ١٩٤٤]

شركة الأفلام المصرية
تقدم قريباً
الكوكبان اللامعان
يوسف وهبي وليلى مراد
في الفيلم الكبير
ليلة ممطرة
إخراج توجو مزراحي

المصور ع: ٧٥١/ ٣ مارس ١٩٣٩.



المصور ع: ١٠٢٥ الجمعة ٢ يونيو ١٩٤٤.






شركة الافلام العربية تقدم
ليلى فوزي
عماد حمدي
شادية
في الكوميديا الاجتماعية الراقية
مشغول بغيري
بالاشتراك مع
اسماعيل يس
سليمان نجيب بك
لولا صدقي
عزيز عثمان
ماري منيب
سميحة توفيق
يوسف جوهر
صالح جودت
وحيد فريد
اخراج ابراهيم عمارة
الحان: احمد صدقي - محمود الشريف
ابتداء من ١٩ فبراير
بسينما متروبول بالقاهرة
وقريبا جدا بسينما ريتس بالاسكندرية


ابتداء من الاثنين ٢٨ ابريل
بسينما رويال بالقاهرة
أفلام المجد وعبد الفتاح الشرقاوي
يقدمان
عقيلة راتب
سراج منير
في
الضحية الكبرى
اخراج
محمد عبد الجواد
مع ...
عماد حمدي
فؤاد جعفر
سناء سميح
عبد العزيز احمد
والمطرب
عبد العزيز محمود
أغنية مهداة من الاستاذ
محمد عبد الوهاب
يشترك في التلحين محمد فوزي - ابراهيم حسين
٤ حفلات يوميا


شركة أفلام النور تقدم
عدو المجتمع
سيناريو وحوار يوسف جوهر
عباس فارس
عقيلة راتب
صلاح نظمي
محمود المليجي
عبد العزيز خليل
مختار عثمان
محمود رضا ..
زينب صدقي
سعيد خليل
اخراج
ابراهيم عمارة
تصوير
عبد العظيم ومصطفى حسن
١٤ ابريل بسينما لوكس بالقاهرة



غلاف آخر ساعة الأخير ع: ٧٧٨ - ٢١ سبتمبر ١٩٤٩

هنا يتحد الكاريكاتير بفكرة الأفيش ذاتها وعلى الغلاف الأخير لآخر ساعة يستخدم رخا تعليقه اللاذع فى التخديم على إعلان الفيلم.



[المصور ع: ١١٦٧ ـ ٢١ فبراير ١٩٤٧].

أفيش خاتم سليمان نفسه ولكن تبرز صورة ليلى مراد بينما تتراجع هنا صورة زكى رستم وخادم الخاتم.



فى أفيش هذا الفيلم يبرز اسم مارى كوين وتحية كاريوكا كعناصر نسائية.. ويلاحظ هنا الطفل نادر جلال المخرج المعروف الآن والمنتسب لأسرة أغلبها من السينمائيين.





الاثنين ٣ أكتوبر

الفيلم العالمى

أمينة

يجتمع فى هذا الفيلم : **يوسف وهبى بك**

آسيا نوريس سميحة توفيق سراج منير رشدى أباظة حسن البارودى

اخراج **اليساندرينى** ☆ توزيع جوردانو



تحت الرعاية الملكية السامية

حفلة ساهرة كبرى

٦ أكتوبر

بسينما ستوديو مصر

تعرض شركة الأفلام المصرية

فيلمها الثالث:

قلبي دليلي

ليلى مراد ★ أنور وجدي

يخصص إيراد الحفلة للترفيه عن جنود البوليس

من كثرة الأفلام التى كان الاسم فيها هو «ليلى» نسبة لاسم ليلى مراد، اقترح أحدهم عند اختيار اسم لهذا الفيلم: اختاروا «قلبى دليلى»، وتفسير هذا أن الاسم يمكن أن يفسر «قلبى لليلى»، أى «قلبى دليلى».





الفيلم نفسه ويناير ٤٩ ايضا، اى الشهر نفسه وشكل مختلف للأفيش يعتمد فيه المصمم على فكرة الظل والضوء.

ويعلن أن هذا هو الفيلم الأول المشترك لليلى مراد ومحمد فوزى.

آخر ساعة ع: ٧٤٢ - ١٢ يناير ١٩٤٩.





آخر ساعة ع: ٧٧٩ - ٢٨ سبتمبر ١٩٤٩.

قريبا تهتف الدنيا لمعجزة السينما المصرية

ياسمين

الفيلم الذى تحسده الافلام الامريكية

والمعجزة الطفلة

"فيروز"

التى اكتشفها وصقلها

انور وجدى






شركة نحاس فيلم تقدم بكل فخر
الشرف غالي
إخراج
بدرخان
بطولة
نور الهدى جمال فارس
علوية جميل سراج منير محمد علوان
مع عباس فارس و شكوكو
أغاني لأساطين الملحنين:
رياض السنباطي محمود الشريف
علي فراج
نور الهدى
نحاس فيلم
حاليا بأعظم نجاح بسينما كوزمو بالقاهرة
وابتداء من يوم ١٣ مايو تفتتح به سينما لوكس بالإسكندرية


"هدية" يبشر محبيه بعودته
إليهم منتصرًا بسينما الكورسال
بعد أن كسبت قضيته
تقدم الفيلم الاجتماعي الفنائي
هدية
عزيزة أمير
محمود ذو الفقار
إخراج محمود ذو الفقار
من الاثنين ١٢ مايو بسينما الكورسال بالقاهرة
أنتقل توزيع فيلم هدية لشركة نحاس فيلم


أنور وجدي
ابتداء من ١٨ سبتمبر بسينما ريتس بالاسكندرية
وسينما التعاون بالاسماعيلية



يظهر اسم الفنانة **منيرة المهدية** بشكل بارز ومستقل تماماً عن بقية أسماء الأفيش..
ولكن الملفت للانتباه ما كتب عن أن الفيلم من إخراج وتصوير شركة «بروسپيرى فيلم» ولأول مرة نعلم أن الأفلام فى الإخراج والتصوير تنسب لشركات وليس لأفراد.



المصور ع: ١٠٩٨ ـ ٢٦ أكتوبر ١٩٤٥.









غلاف آخر ساعة الأخير ع: ٧٤٥، ٢ فبراير ١٩٤٩.

كثيراً ما كانت تعتمد المجلات فى الإعلان عن الأفلام من خلال صورة للبطل والبطلة، وها هو ذا الإعلان عن فيلم المجنونة.

فاتن حمامة وشادية

يجتمعان في:

ظلموني الناس

قصة انسانية رفيعة تهز المشاعر
بحوادثها الضاحكة وأحداثها الدامية

تأليف: ابو السعود الابياري • اخراج حسن الإمام

يشترك في التمثيل
كمال الشناوي - شكوكو - زوزو محمد
عباس فارس

انتاج ماري كويني - توزيع بهنا فيلم

قريبا جدا يعرض على الشاشة



هنا تتأكد فكرة جديدة لتصميم الأفيش في الإعلان عن الفيلم، فمن النجوم التي يتوسطها القانون إلى علامة المفتاح الموسيقي، مدخلك لعالم الفيلم.



إنتاج وتوزيع شركة الأفلام المتحدة - تأليف وإخراج **أنور وجدى** - حوار **أبو السعود الإبيارى** - أغانى **حسين السيد** - تصوير **وحيد فريد** فى ستديو مصر.





نهنىء أنفسنا !

جبريل نحاس

آخر الأخبار

هل تعلم

٢٧



الفنان سمير عبد الله هو ابن المخرج إبراهيم لاما وقد استعان به أبوه فى كثير من الأفلام.



هذا أفيش «فذ» بكل معنى الكلمة رغم الازدحام الذى فيه ؛ أول ملاحظة : أن أسماء الفنانين والفنانات **فاتن حمامة ومحسن سرحان وشكرى سرحان، سميحة توفيق وماجدة وثريا حلمى وشكوكو** واسم المخرج على المستوى نفسه من التقديم وكانت بالتحديد الأقل شهرة الآن: **سميحة توفيق** اسمها كاسم **فاتن حمامة وماجدة**..

هل تعرفون من هى **سميحة توفيق**؟ إنها الفنانة التى تذكرونها جيداً فى مسرحية «ريا وسكينة» التى قامت فيها بهذا الدور الصغير.. كذلك نلاحظ ازدحام الأفيش بالمغنين الذين أدوا دوراً مهماً فى الغناء فى مصر و كذلك أساطين الملحنين.

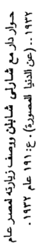


هذا هو شكل الأفــيش الأول لفــيلم «المجنونة» ويلاحظ فيه بروز اسم محمد فوزى وليلى مراد عن المخرج حلمى رفلة، كما نلاحظ المقابلات فى تكرار اسم محمد فوزى وليلى مـراد والتعليق الوارد على الأفيش - يناير ١٩٤٩.

[آخر ساعة ع: ٧٤٤ - ٢٦ يناير ١٩٤٩].



الأفيش نفسه بصورة أخرى بعد شهر واحد فقط من الأفيش الأول
آخر ساعة ع: ٨٠٥ - ٢٩ مارس ١٩٥٠.


حوار دار مع شارلي شابلن ووصف زيارته لمصر عام ١٩٣٢..(عن الدنيا المصورة) ع:١٩١ عام ١٩٣٢.

وأخذت ... وقد ... خطوتي

ثم ... أدمه أمامي في ارحام ... الحراسة ... وحه ... مرور ... له ... ودخولي ...

وفي غرفة صغيرة ... جلست الى شارلي دقائق معدودة .. بل هي ثوان لأنه كان لا يجلس حتى يقف ولا يقف إلا ليعود الى الجلوس . فهو دائم الحركة مليء بروح الشباب نضرة ، عيناه الصغيرتان اللامعتان بضوء ابتسامة ساحرة لا تفارق شفتيه قط ..

— انني في طريقي الى اليابان ..

وكانت ... والنساء ... الى كل ... مقفلة

وأقبلت سيارة شارلي فهجمنا عليها . والتف المصورون يلتقطون صورة للمثل الكبير

وقفز شارلي احدى قفزاته الرشيقة وتبعه أخوه وسكرتيره الياباني وواحد من اصدقائه فاحتموا داخل وكالة كوك ونحن في أثرهم ، ثم أغلق علينا الباب . وبقي المحتشدون لمشاهدة شارلي وقوفاً في عرض الطريق ..

— هاللو مستر شابلن ..

— هاللو .. هاو دو يو دو ؟

— الله يحفظك .. أزيك أنت ؟

— الحمد لله ..

وإذا كانت وكالة كوك قد اغلقت بابها المطل على الشارع تمنع الزحام فانها لم تستطع اخراج عملائها من دارها وكانوا كثيرين تجمعوا حول شارلي والتفوا به ..

وكانت فترة ثانية .. واختفى شارلي في غرفة مدير الوكالة .. ولكن الباب أغلق عليه في هذه المرة وحده وبقيت خارجه انتظر

في أسفل : ... ملك المضحكين يزور أهرام الجيزة

قائمة طعام وقع عليها شارلي شابلن بمناسبة ... في المحروسة ...

صورة لشارلي أهداها الى المجلة ... عن دار ...

— هل تطوعت في الحرب الصينية اليابانية ؟!

— ليس في هذه الزيارة .. انما أريد ان أحضر عرض روايتي « انوار المدينة » في اليابان . وسوف أقضي في بلاد الشمس المشرقة — ونظر شارلي الى سكرتيره الياباني باسماً — بضعة أسابيع ثم اعود الى امريكا ، وآمل ألا تكون الحالة قد زادت تفاقماً قبل عودتي ..

— ولم لا تطيل الاقامة في مصر ؟

— وددت لو أبقى طويلا فانا من المعجبين بالشرق ، ولكن رحلتي قد حددت من قبل ، ولو انني كنت عليما بما سوف أراه في مصر من فتنة وجاذبية وطلاوة لكنت درت المسألة وأطلت مدة إقامتي فيها .. بلادكم جميلة حقاً اما الاهالي فيخيل إلي انهم شعب مرح وجذور دائم السرور ..

— هذا خلق المصري يقابل الضيف الكريم على الرحب والسعة دواما

— ويظهر انكم لم تتأثروا بالازمة !

— بل نقاومها بالابتسام وندفعها بالضحك ونستعين عليها بالتسرية .. ولعلنا تركنا من رياضتكم ..

شارلي شابلن

To Cairo Amerian ... Charlie Chaplin ... 10th 1932

Lunch

Hors d'oeuvres variés
Omelette au tomate
Carré d'agneau persillé
Petits Pois au beurre
Grape Fruits Salade

Good Luck
Charlie Chaplin
Le Caire le ... 1932
March 10th 1932



أفيش بسيط جداً لا تظهر فيه غير صورة لفاتن حمامة مع التعليق البسيط أيضاً عليه... وعلى استحياء وضع اسم المخرج **يوسف شاهين**.

رأت الشركة الشرقية للسينما، أن من حق جمهور الأحياء الشعبية، أن يستمتع بمشاهدة الأفلام المصرية فى دور فخمة تتوفر فيها كل وسائل الراحة.. فاختارت حى السيدة زينب، وهو فى مقدمة الأحياء الشعبية شهرة وازدحاماً، وأقامت على ساحة كبيرة تشرف على الميدان الفسيح دار «سينما الشرق» وقد حرصت الشركة الشرقية على أن تكون «سينما الشرق» داراً شعبية من الدرجة الأولى، فلم تبخل فى تأثيثها وتجهيزها بالآلات الحديثة.. تكلف بناؤها حوالى مائة وستين ألفاً من الجنيهات، وجهزت بآلات تكييف الهواء، التى تعتبر أكبر آلات من نوعها فى القاهرة فلها ثلاثة ضواغط بينما آلات التكييف فى الدور الأخرى لها ضاغطان.. كما جهزت بأحدث وأدق آلات العرض «ويسترن إلكتريك»، وتضم سينما الشرق ثلاثة آلاف كرسى مريح كلها من الجلد، وقد خصصت لعرض الأفلام المصرية، عقب عرضها فى القاهرة مباشرة، وتعرض معها أفلاماً أمريكية منتقاة، مما جعلها موضع ثقة وإقبال كل الأسر والطبقات المختلفة فى حى السيدة وما جاوره من الأحياء..

وللشركة الشرقية، دار أخرى فى الحى، هى سينما «إيزيس» تعرض أفلاماً مصرية - بعد عرضها فى سينما الشرق - مع بعض الأفلام الأجنبية من طابع خاص .

وهكذا استطاعت الشركة الشرقية للسينما ببنائها «سينما الشرق» الفخمة أن تحقق لأهالى حى السيدة حلماً من أجمل أحلامهم وأن تتيح لهم الترفيه عن أنفسهم بمشهدة الأفلام فى دار أنيقة توفرت لها كل وسائل الراحة..



يظهر لنا هذا الأفيش، الشكل المستخدم فى الإعلان عن الفيلم ويتبدى وتدى فى شكل دوامة من شريط سينمائى.. ويلاحظ فيه أن المخرج هو كاتب السيناريو نفسه ولكنه وضع اسمه كمخرج فى ناحية وكرره ككاتب سيناريو فى مكان آخر ويلاحظ كذلك، أن مصمم الأفيش موقع باسم **عباس كامل** فهل هو المخرج نفسه **عباس كامل**؟





المصور ع: ١١٦٦ - ١٤ فبراير ١٩٤٧.

صورة خادم الخاتم بجوار صورة زكى رستم فى أعلى الأفيش ويستخدم الدخان بشكل مباشر فى اسم الفيلم.



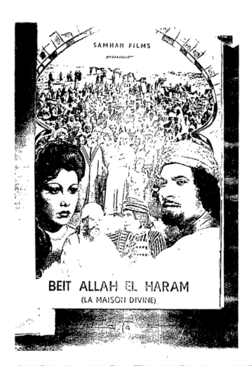




• آخر ساعة ع: ٩٣٠ - ٢٠ أغسطس ١٩٥٢.

تتوارى فى الظل كثير من أفلام المخرج الكبير (الآن) يوسف شاهين وهذا الأفيش أحدها.

فى هذا الأفيش يظهر الاحتفاء بالوجوه الشابة فى صدر الأفيش ومنهم المخرج نور الدمرداش الذي لعب أدواراً قليلة فى حياته هذا واحد منها مع ممثلةاسمها سميحة مراد بينما صورتىّ محمود المليجى وحسين رياض بأسفل الأفيش وهذا التشكيل لا يستبعد على مخرج كان دائماً ما يحتفى بالجديد وهو أحمد كامل مرسى.





أفلام مصر الجديدة

فيلم موسم الغناء ...

تقدم

الحبيب المجهول

ليلى مراد

حسين صدقي

كمال الشناوي

بالاشتراك مع

سراج منير

ثريا سالم

ابتداء من ٢٣ مايو بسينما الكورسال ... ولوكس بالقاهرة وفريال بالاسكندرية



فيلم آخر من تأليف وإخراج يوسف وهبى تشاركه البطولة ليلى مراد.

ويلاحظ هنا، بروز اسم مختار عثمان، الرياضى المشهور فى ذلك الوقت، عن اسم الفنان محمود المليجى.



تحية كاريوكا محمود اسماعيل
شكوكو لولا صدقي

إوعى المحفظة

إخراج محمود اسماعيل

بالاشتراك مع
حسن فايق
محسن سرحان

ابتداء من
الاثنين ٧ نوفمبر
يعرض في

إنتاج وتوزيع
حسن عامر

سينما الكوزمو بمصر



المصور ع: ٩١٢ الجمعة ٣ أبريل ١٩٤٢.



أجمل حوادث عاطفية .. على رمال مرسى مطروح !

شاطئ الغرام

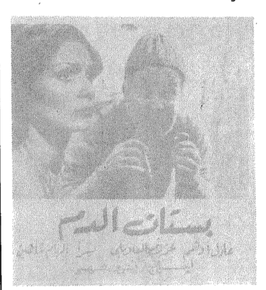
القصة المصرية العالمية الأولى

ليلى مراد حسين صدقي تحية كاريوكا

ميمي شكيب - محسن سرحان

آخر ساعة ع: ٨٠٠ - ٢٢ فبراير ١٩٥٠.

يتراجع اسم المخرج فى أغلب الأفيشات بمعنى بروز اسم أبطال الفيلم بصورة أكبر من المخرج نفسه مما يعكس التراتبية بين الفنانين فى ذلك الوقت.



الهاربة

إن أشوق مايشوق الناس رؤية شخص هارب وخاصة إذا كان هذا الشخص من الجنس الذى اصطلحنا على تسميته باللطيف وقدحدث هذا ذات يوم بالقرب من كوبرى عباس حين فوجىء الناس بمنظر الطربة السينمائية الكبيرة ليلى مراد وهى تعدو هرباً من البوليس الذى أخذ يتعقبها ممثلا فى ثلاثة من رجاله فلم يتمكن من العثور عليها

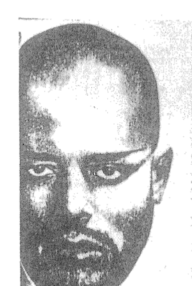
وكان البعض يتوقعون أن يروا أنور وجدى زوج ليلى فى صحبة البوليس فربما تكون هاربة من زوجها . وإنما كانت المسألة على العكس فقد كانت ليلى هاربة من نفسها .. بل من حياتها ، ولم ينقذها من هذا المأزق الحرج إلا الأستاذ الكبير يوسف بك وهبي الذى وجد نفسه مضطراً بلا سبب ظاهر إلى إخفائها فى قصره المنيف الذى دخلته ليلى دون أن تدرى إلى أين تساق ؟

وهناك تستر عليها يوسف بك وضلل عنها البوليس الذى جاء يسأله فأنكر وجودها ...

وهنا تبدأ القصة المروعة ضربة القدر وتتلاحق حوادثها الفذة فى احكام وقوة تسلسل يشكر عليها كل من ساهم فى هذا الفيلم

المصور ع: ١١٦٣ - ٢٤ يناير ١٩٤٧

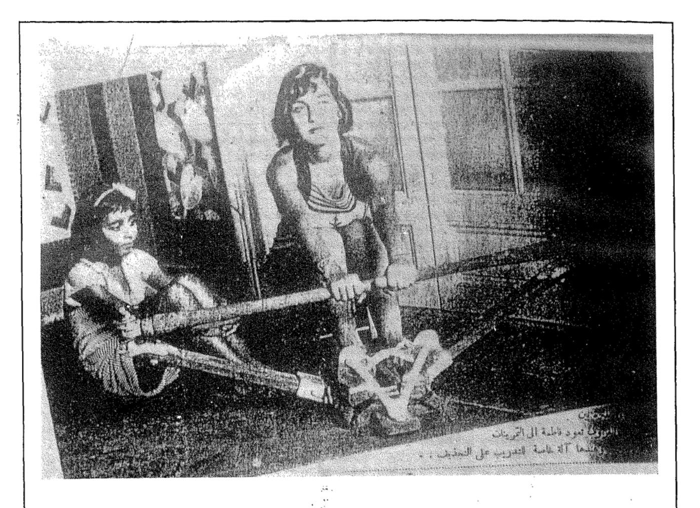
تكتب المجلة (المصور) هذا التعليق على الفيلم كأن الشخصيات حقيقية فتذكرها بأسمائها وليس باسم أبطالها فى الفيلم.







ربما لا يعرف جيلنا كله من هو أحمد البيه؛ هذا الفنان الذى دارت الشبهات حول علاقته بالألمان أثناء الحرب العالمية الثانية حيث اعتقله الروس لبضعة أشهر عاد بعدها إلى مصر.



بسينما اوليمبيا

باول شارع عبد العزيز بمصر تليفون ٥٩١١٩

اسبوع ممتاز ابتداء من الاثنين ٢٩ اغسطس سنة ١٩٣٢ اسبوع ممتاز

معهد العلوم والمخدرات الحديثة

تصوير واخراج طليعة مدارس المراسلة العربية فى العالم — اعجوبة الفن السينمائى

مصطفى او الساحر الصغير

الفيلم المصرى العام

موسيقى . غنائى . صوتى « سونور »

٢٥٠٠ مترا ــ ٢٠٠ ممثلا وممثلة

سحر يأخذ بالعقول . فكاهة تدعو للضحك المتواصل

عظات تبانع فرارة النفوس

ويعرض بسينما الكوزموجراف الاهلى بطنطا ــ ابتداء من الاثنين ١٩ سبتمبر سنة ١٩٣٢

موسيقى الشرق الخالدة وألحان سيد وجنى النيل

يوسف وهبى بك

ليلى مراد

شادية الوادى

حاليا بسينما الكورسال بمصر وريتس بالاسكندرية

المصور ع: ١١٧٥ - ١٨ أبريل ١٩٤٦.

هنا يتخذ الأفيش شكل النجوم التى يتوسطها الفنانون، ويلاحظ هنا أن الفيلم تأليف وإخراج: يوسف وهبى والتأكيد على الموسيقى والألحان.

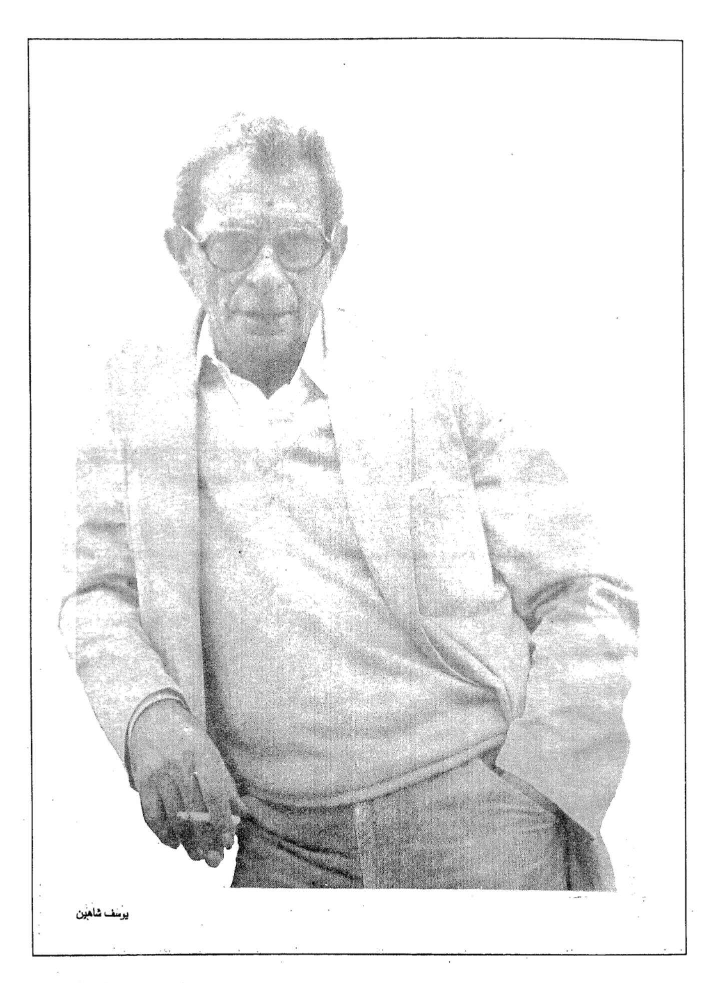
سينما جمعية المواسـ... الاسلامية باسوان

أولاد الذوات

اعظم فيلم مصرى ناطق باللغة العربية







يوسف شاهين



زوزو ماضى

- القاهرة - ديسمبر - ١٩٩٦





على نبوى عبد العزيز

فى بداية الأوراق/البحث الذى شارك به الباحث **أسامة القفاش** فى حلقة البحث الثانية عام ١٩٩٢ فى إطار مهرجان القاهرة السينمائى الدولى السادس عشر والتى تناولت تاريخ السينما العربية الصامتة، يقول الباحث: (كانت رحلة البحث عن فيلم «الساحر الصغير» وترميمه وإعادة ترتيب لقطاته المتناثرة، رحلة شاقة ولكنها ممتعة)، وأنا بدورى أؤيد ذلك لمعايشتى تلك الرحلة الشاقة الممتعة التى فتحت لنا آفاقا على عالم **«محمود خليل راشد»** الساحر، والذى سيتبين لنا من خلال هذا البحث أو هذا الاكتشاف الأركيولوجى السينمائى، مدى روعته.

مدخل أنثروبولوجى

يتصدر الباحث فى مقدمة بحثه الأوضاع الاجتماعية ووضع السينما على وجه الخصوص فى المجتمع.

أ ـ نموذج نظرى:

ويوضح ذلك النموذج الذى يطرحه أن «رؤية المجتمع المصرى منذ منتصف القرن الثامن عشر كانت قد بدأت فى التأثر كثيرا بمقاربة دائرة الحضارة الغربية التى اتخذت أشكالا عدة بدءاً من **«على بك الكبير»**، ومرورا بحملة «نابليون»، ثم النموذج الاختراقى الذى قدمه **«محمد على باشا»** والذى انبنى أساسا على «اختراق نسق دائرة الحضارة الغربية، ومن ثم تطوير النسق الحضارى الخاص بالمجتمع المصرى».

ويوضح فكرة الدائرة للحضارة الغربية باستخدام الشكل الهندسى المغلق على ذاته بلانقطة بداية أو نهاية، أى أنها تطرح نفسها ككل متكامل يقبل كله أو يرفض كله.

ومن منطلق تلك النظرية التى يطرحها الباحث **أسامة القفاش**، يرى أن محاولات الآخر لمقاربة الحضارة الغربية فى ضوء علاقة الأشكال الهندسية، المختلفة بهذا الشكل، وأن الآخر هو نحن المصريون، والعرب والمسلمون، ثم يرى أن تلك المقاربة لم تخرج عن نمطين:

(١) التماس.

(٢) الاختراق.

ثم يبيّن المقصود بالتماس أنه: (تلك المحاولات التى قام بها بعض المثقفين العرب منذ أواخر القرن التاسع عشر لمقاربة الحضارة الغربية، وعادوا منها منبهرين ومذهولين، وكانت نقطة التقائهم مع الدائرة الحضارية الغربية هى نقطة التماس، ومن ثم صارت نقطة المرجعية فى حياتهم).

وعن الاختراق يقول الباحث: إنه وسيلة أخرى لمقاربة الحضارة الغربية استخدمها نفر من المثقفين المصريين والعرب، اخترقوا الدائرة ومن هؤلاء كان «راشد».

ب ـ بداية أم بدايات

ينتقل بنا الباحث هنا إلى عملية التطوير والتحديث التى شهدتها مصر مع بداية القرن، فيسوق لنا مظاهر هذا التحديث ويستدل عليه بالمخترعات الحديثة كالسينما التى ظهرت عام ١٨٩٥ فى فرنسا ووصولها إلى مصر عام ١٨٩٦، والسيارة فى أوائل القرن ـ لم يذكر العام ـ وكذلك الطائرة التى زارت مصر عام ١٩١٤ وهكذا بخلاف تطوير المصريين لتلك المخترعات ويسوق لذلك مثال تطوير راشد للمطابع التى كان يستوردها معطلة من أوروبا.

وخير تعقيب على النظريات التى جاءت فى البحث، ماكتبه الناقد السينمائى **سمير فريد** فى كتاب (صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية) الصادر عن اللجنة المصرية للاحتفال بالعيد المئوى للسينما بالمجلس الأعلى للثقافة ـ سلسلة كتب العيد المئوى للسينما ـ طبعة عام ١٩٩٤.. جاء فى ص٧٢:

يعتبر بحث **أسامة القفاش** عن **محمود خليل راشد**، نموذجا للتعسف فى تطبيق الأفكار النظرية كباحث يعتقد أن الحضارة الغربية الحديثة دائرة مغلقة، وأن موقف المثقفين العرب من هذه الحضارة إما الدوران مع الدائرة أو ما أطلق عليه (التماس)، أو اختراق هذه الدائرة، وبقدر مايدين التماسين، بقدر مايجل الاختراقين

ويعتبر موقف الاختراق هو الموقف الصحيح الذى يحافظ على الثقافة الخاصة ويستفيد من الثقافة الغربية دون أن يخضع لها.

وبدون الدخول فى التفاصيل الخاصة بهذه الأفكار النظرية، نعتقد أن الحضارات كلها بما فى ذلك الحضارة الغربية الحديثة لم تأت من فراغ وأنها كانت خلاصة ماسبقتها من حضارات، وبالتالى فكل حضارة هى ملك لكل البشر، وحتى إذا أراد الغربيون الادعاء بأن حضارتهم دائرة مغلقة، فإن المشكلة هنا هى مشكلة من يعتقد ذلك ومن يوافق على هذا الاعتقاد.

وبافتراض أن فكرة الدائرة المغلقة، وفكرة التماس، وفكرة الاختراق، أفكار صحيحة، فمن التعسف أعتبار **محمود خليل راشد** من الاختراقيين كما يذهب الباحث، بل هو أقرب إلى التماسيين، ويدرك الباحث أن تشبيه الطفل **مصطفى كامل راشد** بـ**جاكى كوجان** المصرى، يتعارض مع القول بأن **محمود خليل راشد** من المثقفين الاختراقيين.

محمود خليل راشد - سيرة حياة

من أوراق البحث، نتعرف على حياة **محمود خليل راشد**: ولد فى رأس التين يوم ١٤ من شهر يوليو عام ١٨٩٤.

وحصل على الشهادة الابتدائية فى يونيو ١٩١٠ وكان ترتيبه الأول على محافظة البحيرة وأصدر وهو فى هذه السن الصغيرة مجلة راشد المطبوعة على البالوظة وصدر منها عددان فقط.

ثم التحق بعد ذلك بالسنة الأولى الثانوية بمدرسة رأس التين بالإسكندرية، وألف فى تلك الفترة أولى رواياته [سنية أو فتاة الإسكندرية] وذلك عام ١٩١٢، وفى هذه الرواية تحدث عن السينما باعتبارها وسيلة لمكافحة الإجرام.

وفى عام ١٩١٤ نال شهادة الثانوية أو البكالوريا وكان ترتيبه السادس على القطر المصرى.

التحق بمدرسة المعلمين العليا لأسباب ذكرها فى كتابه [قصتى وقصة مخترعاتى]

تاريخ السينما الصامتة

وتخرج فيها عام ١٩١٧ وكان ترتيبه الرابع، وكان ترتيب الدكتور/ **مصطفى مشرفة** الثانى.

بعد تخرجه، عين مدرسا للطبيعة والرياضة بالمدرسة الخديوية بالقاهرة عام ١٩١٨ وبدأت مرحلة جديدة فى حياته.

بعد عامين انتقل إلى المدرسة العباسية الثانوية بالإسكندرية، وفى عام ١٩٢٤ أنشأ معهدا باسم [معهد العلوم والمخترعات الحديثة بالمراسلة] وقام المعهد بعمل المكتب الاستشارى الفنى الذى يصدر النشرات العلمية والفنية، ولم يكتف راشد بهذا، لأنه كان يهتم بالاتصال بالناس فألحق بالمعهد قسما للسينما، أنتج فيلمين عرضا معا تحت اسم «الساحر الصغير» - شارك فى تصويره **محمد بيومى**.

ويقول الباحث **أسامة القفاش** عن الفيلم: إن الفيلم قد صنع أساسا لفائدة جمعية منع المسكرات التى كان **راشد** أحد أعضائها البارزين، ومن إعلانات الفيلم نستنتج أنه يعرض تحت رعايتها ورعاية الأمير **عمر طوسون**.

كما يعرف من الملاحق المرفقة بالبحث، أنه قد عرض لأول مرة يوم ٢٩ أغسطس ١٩٣٢ بسينما أولمبيا بالقاهرة ثم فى سينما أولمبيا بالإسكندرية فى ١٤ سبتمبر من العام نفسه، ثم فى سينما الكوزموجراف الأهلى بطنطا يوم ١٩ سبتمبر من العام نفسه(١) أيضا.

وقد جاء فى الإعلان عن الفيلم والمرفق صورته بالبحث، أن فيلم [الساحر الصغير] هو أول فيلم استخدمت فيه الموسيقى الشرقية كأول فيلم خلا من المناظر الوضعية التى تسىء إلى سمعة البلاد.

- أول فيلم يرمى إلى فكرة سامية وغرض نبيل.
- أول فيلم حاز إعجاب مشاهديه فكرر كثير منهم مشاهدته مراراً.
- أول فيلم مصرى فى تصويره، مصرى فى إخراجه، مصرى فى تمثيله.
- أول فيلم جمعت فيه كل غرائب السينما ومبتكراتها.

وهذا الفيلم هو أول فيلم مصرى يمتلئ بالخدع السينمائية، التى لم يكن لمصر من قبل أى معرفة بها.

وموضوع الفيلم يدور(٢) حول زيارة **مصطفى** بطل الرواية لبلاد الهند فى صحبة والده وتلقيه فن السحر على يد زعيم السحرة فى جبال هيمالايا ثم رجوعه مع والده إلى مصر حيث يلتقى بسكير يدعى **بهلول** فيأخذ فى زجره ونصيحته مستعملا فى ذلك وسائله السحرية التى ضرب بها **بهلول** عرض الحائط، واستمر فى غيه حتى أدى به إدمانه تعاطى المسكرات والمخدرات إلى الجنون، ثم شفى وتاب.

ورجعت إليه كرامته التى أهدرت على مذبح الإدمان، وقد تخلل موضوع الشريط بعض الحيل السينمائية من بينها تحويل رجل إلى قط، وخروج السمك من البحر إلى يد الساحر الصغير، وصعود الخمر من جوف السكير إلى كأس فى يد الساحر، وتصوير عواقب الخمر والمخدرات و.. إلخ، وقد نجح **راشد** فى إخراج هذه الحيل نجاحا باهرا.

وقد قام بتمثيل الفيلم مجموعة كبيرة من الممثلين - ٢٥٠ ممثلا وممثلة كما جاء فى إعلانات الفيلم - من هؤلاء **أحمد السدودى، ملكة جمال، مصطفى كامل راشد** الابن بطل الفيلم، وقد قام بتصوير جزء من الفيلم **محمد بيومى** أحد رواد

السينما المصرية، وأكمل تصويره **ألفيزى أورفانيللى**.

راشد وعلاقته بالسينما

جاء فى هذه الورقة من البحث - وكما يقول الباحث - أن اهتمام الدكتور **محمود خليل راشد** بالعمل العام كان كبيرا، ومن خلال هذا الاهتمام أخذ يطور فى علاقاته بالجمهور، ولما كانت السينما شغله الشاغل منذ فترة بعيدة كما ذكر ذلك فى روايته (سنية فتاة الإسكندرية) عام ١٩١٢ واستخدام السينما كوسيلة لمكافحة المجرمين، وقيامه بعد ذلك بتأليف وإنتاج وإخراج فيلم (مصطفى أو الساحر الصغير) وقراره بأن يكون الفيلم استكمالا للحدوتة السابقة، مع ربطها بالواقع المصرى فى ذلك الوقت وتوصيل القيمة الاجتماعية التى يريد تقديمها للناس من خلال قصة الفيلم وهى قيمة محاربة الخمر والمخدرات وبيان ضررها على الفرد والمجتمع، وعن هذا الإدراك المتميز للفن السينمائى يقول الباحث: إن راشد تحدث عنه فى مجال أسباب انتشار الصورة المتحركة فقال:

(١) انتشارها لايتوقف عن فهم الكلام، ولذا يفهمها الأمى والأصم كما يفهمها سواهما، فالمشاهدون يفهمون الحوادث من حركات الممثلين وفعالهم.

(٢) الإنسان طفلا كان أو رجلا، متوحشا أو متمدينا، مغرم بالصور لأنها تحمل عنه عناء التفكير الذى هو ضرورة لفهم الكلام أو الكتابة، فالصور المتحركة كالطعام المهضوم.

(٣) الأجرة التى يدفعها المتفرج زهيدة، وذلك لأن الشريط السلبى الواحد يطبع منه مئات الأشرطة الإيجابية التى تباع أو تؤجر لعرضها فى أنحاء العالم وهذا يقلل من ثمن الشريط.

(٤) روايات السينما تمثل الحياة أصدق تمثيل ومناظرها منقولة عن الطبيعة، وهذا الإدراك عند راشد لفن السينما وطبيعته وحرفيته جعله قادرا على تقديم سينما متميزة تحتل الصورة فيها مكان الصدارة كما تتجلى



لقطة من فيلم «شابلن جندى»



محمد بيومى المؤسس الأول لصناعة السينما فى العالم العربى

علاقته بالسينما وبالتقنية الغربية على وجه الخصوص، فى النقل عنها فيما قدمه من خدع وآليات تنفيذ هذه الخدع فى الفيلم.

ويقول الباحث: إن الملاحظة الجديرة بالذكر هى أنه يطور مايتقله ويضيف إليه ويبدع فيه، ومن بعده، بما يخدم واقع المجتمع العربى، أى أنه لايكتفى بالانبهار بالغرب.

وعن فهم راشد للواقعية المتجاوزة يقول الباحث: إن راشد فى فيلمه يشرك المتلقى فى الحدث ويجعل الأسطورة جزءاً من نسيج حياته، فالواقع عنده ليس فقط لصور الحياة اليومية التى يقدم منها الكثير كما فى مشاهد البحر والميدان وحياة الصيادين.

ولكنه أيضا الحلم والقدرة على التخيل وبساطة القدرة على الأمل، ويذهب الباحث فى تحليله للفيلم إلى أن هذا التركيب الأسطورى يشابه كثيرا تركيب وبنية القصص الشعبى كما فى ألف ليلة وليلة مثلا أو الملاحم الشعبية مثل «أبو زيد الهلالى»، أو «سيف بن ذى يزن» و «حمزة البهلوان» وغيرها، حيث التفرع والتوازى وتلاقى الخطوط وتشابك البناء من أهم مميزات تلك القصص.

السينما وثيقة تاريخية(٣)

فى حديث للباحث(٤) عن علاقة السينما بالتاريخ من خلال فيلم (مصطفى أو الساحر الصغير) قال: إن السينما وثيقة بصرية دالة على التاريخ ففى الفيلم لاأتفرج على الحدوتة، ولا على التصوير والشخصيات بل الإسكندرية فى الثلاثينيات، على الأزياء وكيفية ارتدائها خلال تلك الفترة، على الإعلانات (غلوريا وسجائر سوسة وغيرها).. كل هذا لم يعد موجودا، لذا فإن الفيلم يشكل وثائق تاريخية ثابتة ودالة، وإننى أشعر بأنها أهم من الوثيقة المكتوبة، لأن المرئى يصعب تزييفه، فالمرئى أكثر دلالة على الواقع.

النقد السينمائى عند راشد

يركز الباحث على الخصائص العديدة التى يتميز بها نقد راشد السينمائى ورؤيته للدور المهم الذى تؤديه السينما فى المجتمع،

ويسوق لذلك مثالا لنقده لفيلم [قبلة فى الصحراء] (للأخوين لاما) والذى نشره فى مجلة المستقبل عام ١٩٢٨ مع ملاحظة قدرته الفائقة على التخيل وإدراك علاقات الدال بالمدلول واستخدام الرمز فى السينما: (إن أهم ماسيلفت النظر فى الروايات التى توضع عن مصر والشرق، سينمائية كانت أو تأليفية، وجود الأهرام وأبى الهول والصحراء فيها، فكأن الثلاثة هى مصر، وكأن الشرق ليس إلا الآثار الصامتة والرمال الخرساء).

ويؤكد راشد على ذاتية الإبداع مع واقعية الموضوع لا الشكل، فهو يرى أن الذى يعمل فى السينما ليس موظفا أو حرفيا يؤدى مهمة رسمها له غيره، ولكنه يجب أن يكون منفعلا ذاتيا بالعمل، وأن يراعى خصوصيات المجتمع والمكان والزمان حتى يتحقق الاتصال بينه وبين الجمهور، وعن اللغة الدلالية للفعل الدرامى وعلاقتها بالمضمون الاجتماعى يذكر راشد فى نقده للفيلم «قبلة فى الصحراء»: «أنه من الأغلاط فى الفيلم، أن يستدعى شيخ العرب ابن أخيه فيدخل عليه ويجلس فى صدر المكان، ولا يظهر فى حديثه معه أى أثر للاحترام، وكيف ننتظر احتراما من ابن أخ يدفعه المؤلف إلى مشاجرة عمه فى سبيل الاشتراك فى سباق الخيل، وكل هذه الأمور لايمكن أن نتصور حدوثها فى بلاد تلقن أبناءها احترام كبار السن فضلا عن أولياء الأمور».

وينطلق راشد فى نقده بعد ذلك من منطقية الأحداث وتتابعها حيث يكون من المهم إشراك المتلقين / الجمهور فى العملية الاتصالية عالية التأثر والفاعلية التى تحدثها السينما.

كما يصل الباحث إلى نقطة مهمة، وهى إدراك راشد لخطورة أن تكون الواقعية فى العمل السينمائى هى تسجيل الحدث، أو حتى مجرد تقديم موعظة لما يحدث فى الواقع مع إغفال الجانب الإنسانى المتعلق بكل شخص.

وعن الوضع السينمائى فى مصر فى ذلك الوقت، يشير راشد إلى ذلك فى كتابه «فن التمثيل»: «إن التمثيل من أهم مظاهر

تاريخ السينما الصامتة

الحياة المدنية فى هذا العصر، وهو الشمس التى تبعث بنور الحكمة والهداية إلى عقول الشبان والشيوخ».

ثم يضيف تعريفا للتمثيل فيقول:

«التمثيل هو الإتيان بأفعال وأقوال ذات معنى سام لغرض التسلية والاعتبار»، ثم يصل الباحث فى رحلته الاستكشافية لعالم راشد السينمائى فيلقى الضوء على لغة راشد السينمائية فيقول: «اللغة السينمائية عند راشد لغة متميزة فهو يستخدم كل عناصرها استخداما مركبا لخدمة الدراما ويولى عناية شديدة لكل جزء ثم يصيغ هذا كله فى إبداع متميز يتميز بسهولة التلقى وعمق التأثر وتعقيد التركيب».

ويعطى لنا مثلا لاهتمامه البالغ بالحوار والمؤثرات الخاصة والموسيقى والمكياج وأداء الممثل والملابس، قول راشد: «يجب أن تكون ثياب الممثل ملائمة لزمان الموضوع ومكانه فضلا عن ملاءمة أسماء أشخاص الرواية وثيابهم للغة جمهور المشاهدين ....».

راشد: التأثير الاجتماعى والسينمائى

١- قصة ظهور الفيلم: أو الأسلوبية المتجاوزة

يصل بنا الباحث فى نهاية رحلته البحثية فى عالم راشد السينمائى الساحر إلى أهمية البعد الاجتماعى فى حياة راشد السينمائية ومدى تأثير ذلك على فكره واستخدامه السينما فى نشر الفكر الإنسانى والفضيلة والحض على مكارم الأخلاق..

ونجد ذلك فى متن سطور البحث جليا.

تحت عنوان: «الأسلوبية المتجاوزة» يقول الباحث: كانت الجمعيات الأهلية شكلا من أشكال التنظيم الجماهيرى، ومقاومة الفكر الغربى برؤيته المعرفية الإمبريالية، وكانت كذلك وسيلة من وسائل نشر الفكر الاختراقى المتجاوز لإطار دائرة الحضارة الغربية.

ومن ثم، نجد أن جمعية منع المسكرات تقرر عمل فيلم دعائى بناء على طلب راشد لتحقيق أفكاره عن استخدام السينما كوسيلة لنشر أهداف الجمعية وهى محاربة المخدرات ومنع المسكرات وإظهار رذائلها على المجتمع. ونلاحظ فى فيلم (مصطفى أو الساحر الصغير) أن تأثر راشد السينمائى كان بالجانب السحرى والخيالى والعلمى للسينما، كما نجد أيضا تأثره الشديد بالسينما الأمريكية ويبدو ذلك من شخصية «مصطفى» على نمط النجم (جاكى كوجان).

كما نجد أن راشد استخدم أفراد العائلة فى التمثيل وربما كان ذلك نوعا من التوفير، ولكنه أيضا يدل على حب راشد لأفراد أسرته.

٢- وسائل الاتصال الأخرى: أو وجود الشخصية الاجتماعية

من خلال مرافقتنا لرحلة راشد وتطور أفكاره التى بدأت منذ الصغر بداية من خيال الظل ثم الكتب فالمجلة ثم السينما وأخيرا الراديو والإذاعة.

هنا يطلب الباحث منا وقفة تأملية لهذه المرحلة فيقول:

أنشأ راشد إذاعته الخاصة وهو فى حلوان يعمل مدرسا للكيمياء فى مدرسة حلوان الثانوية للبنات، وكانت تلك الإذاعة تبث برامجها على مدى ٦ ساعات، وقد كانت البرامج تثقيفية علمية وفكهة على حد قوله).

وقد استقى الباحث تلك المعلومات من قصاصة من جريدة الأهرام بتاريخ

١٩٣٣/١١/٢٨ (تتحدث عن كيفية استعمال الراديو فى المنازل بغير إزعاج للجيران).

وقصاصة أخرى تسجل اعتراض بعض المستمعين على إلغاء الإذاعات الأهلية الخاصة، وكان راشد من بينهم وكانت بعنوان «الإذاعة اللاسلكية فى مصر .. ماذا يريد الجمهور» بتاريخ ١٩٣٤/٥/٢٧ فى الأهرام.

ويختتم الباحث عرضه بأحكامه عن وجود الشخصية الاجتماعية عند راشد من خلال قراءته للنص السابق بقوله: «إن الدعوة - فى حد ذاتها - إلى الإبقاء على الإذاعات الأهلية تعطى فكرة البعد الديمقراطى والجماهيرى فى فكر راشد، وهو البعد الذى أسميناه مرارًا حب الخير والدعوة إلى النفع العام».

وفى الختام يقول الباحث: «إننا لاندّعى أن ما قدمناه يخضع لقواعد ما يسمى بالبحث العلمى الدقيق»، ولكننا نرجو أن يقبل هذا البحث منا كمجموعة[٥] بوصفه محاولة على طريق شاق وضرورى لاستكشاف آثارنا السينمائية وأفلامنا التى نوقن أنها مرجودة.■

الهوامش:

١- جاء فى الأفيش الخاص بالفيلم، أنه يعرض فى الكوزموجراف الأهلى بطنطا ابتداء من ١٩ سبتمبر ١٩٣٢، ولكن على غلاف مجلة الكواكب الصادرة فى ٢٩ أغسطس ١٩٣٢ المرفق صورتها ضمن ملاحق البحث، أنه سيعرض فى السينما نفسها يوم ٢٦ سبتمبر ١٩٣٢ - أيهما التاريخ الصحيح وتلك المعلومة لم يعقب عليها أو يؤكدها الباحث.

٢- (صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية) كتاب من إعداد الناقد السينمائى / سمير فريد - الناشر: المجلس الأعلى للثقافة.

٣- حوار للصحافة «نديم جرجورة» مع الباحث «أسامة القفاش»

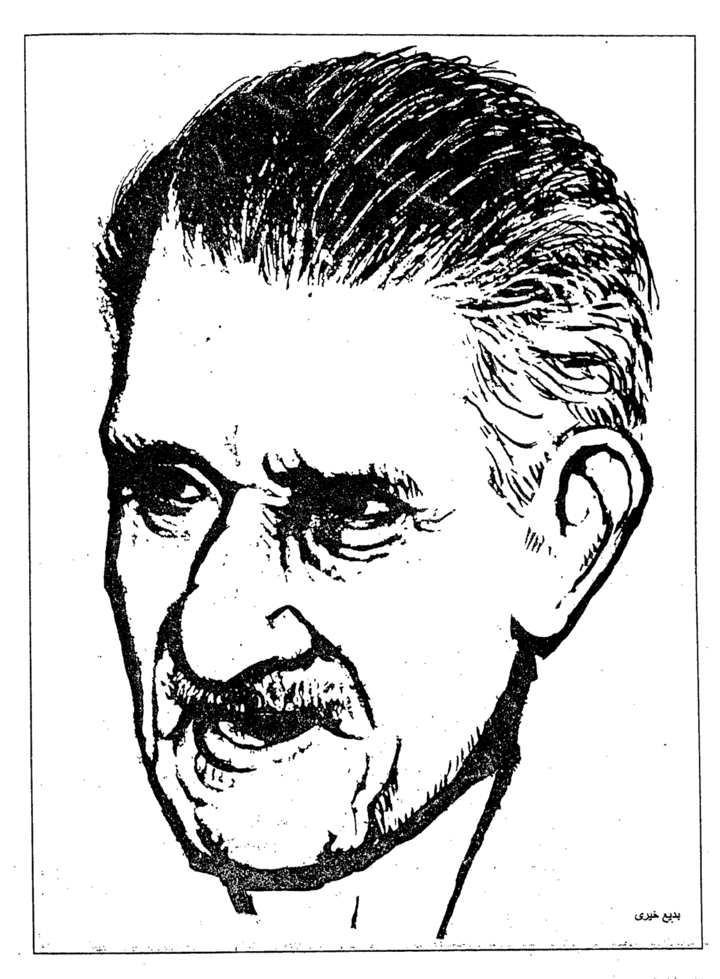
نشر فى السفير اللبنانية بتاريخ ١٩٩٥/٥/٣.

٤- المصدر السابق نفسه.

٥- ضمت مجموعة البحث عن أعمال راشد الباحثين: «ماهر سعيد»، «حسام الدين السيد»، «أحمد محفوظ»، «الصاوى محمد الصاوى»، «محمد ماميش»، «أشرف عبدالعظيم» و«على نبوى».

«تنويه»

تدعو «القاهرة» السادة المشتركين بها، ممن قاربت اشتراكاتهم على الانتهاء إلى تجديدها، لضمان وصول المجلة إليهم فى مواعيدها، كما تدعو «القاهرة» قُرّاءها ممن يشتركون بها لأول مرة، إلى كتابة الشيك الخاص بالاشتراك باسم «الهيئة المصرية العامة للكتاب» وإرسال صورة ضوئية من الشيك أو الحوالة البريدية إلى إدارة المجلة على عنوانها المثبت بالصفحة الأولى: ١١١٧» كورنيش النيل»، وذلك حتى يتسنى لإدارة المجلة اعتماد الاشتراكات بالسرعة المطلوبة.


بديع خيرى



الكوميديا بين السينما العالمية والسينما المصرية

محمد كمال السيد مبارك

عضو نادى الفيلم بأتيليه الإسكندرية

قرن مائة عام من السينما ولايزال الحديث عن الكوميديا شيقاً ومتجدداً سواء أكان عن الكوميديا فى السينما العالمية أو السينما المصرية.. ومع الاحتفالات بمئوية السينما فى مختلف أنحاء العالم، يحظى فن الإضحاك السينمائى بقدر كبير من اهتمام جمهور السينما فى الدنيا بأسرها.. ولا أشك لحظة فى أن نجاح الأفلام الكوميدية بنوعيها الراقى والهابط فى جهات الأرض الأربع، مرتبط بالصحة النفسية للفرد من جمهور السينما ورغبته اللانهائية فى التخلص من مشاكله أو اكتئابه لبعض الوقت، ومع الكوميديا السينمائية تجد مشاهد تبرق فى الذاكرة كأنها الهالات المضيئة تظل صامدة مع الزمن ولا يمكن نسيانها، مثل مشهد رقصة شارلى شابلن فى فيلم «البحث عن الذهب» ١٩٢٥ أو الدقائق الثلاث الأولى الصامتة من فيلم «الأربعاء المجنون» ١٩٣٤ لـ هارولد لويد أو مشهد تبادل الأدوار بين الصعلوك والأمير فى فيلم «سلامة فى خير» ١٩٣٧ أو مشاهد عديدة للعبة القط والفأر بين المجند إسماعيل يس والجاويش رياض القصبجى، والتى استمرت بنجاح طوال سلسلة الأفلام التى أنتجت فى عقد الخمسينيات.

أين البداية ؟

حتى اليوم لم يتفق مؤرخو السينما على اعتبار فيلم ما كأول فيلم كوميدى فى التاريخ فبينما الفرنسيون يعتبرون فيلم لويس لوميير «مصايقة البستانى» ١٨٩٥ هو أول فيلم كوميدى فى السينما، يصر الأمريكيون فى الوقت ذاته على اعتبار فيلم وليم ديكسون «فريد أوت يعطس» ١٨٩٥ هو أول فيلم كوميدى على الإطلاق فى تاريخ السينما ويدور الفيلم الأول حول بستانى يتعرض لمقالب صبى صغير وهو يحاول جاهداً أن يروى الحديقة بينما الفيلم الثانى صور فريد أوت هذا وهو يعطس عدة مرات بشكل يثير الضحك وهذه الأفلام لم يكن طولها الزمنى يستغرق سوى دقائق معدودة رغم أن لقطاتها يتم إعادتها عدة مرات على الشريط نفسه.

وما بين عامى ١٨٩٥و١٩١٣ (العام الذى انتهى بمجىء شابلن) جاءت عدة أفلام اشتهرت وقتها وللأسف لاتوجد منها أية نسخة اليوم فى أيدى الهيئات الرسمية مما يجعلنا نعتمد على ما ذكره المؤرخون وعلى رأسهم السينمائى البريطانى المعروف جون مونتجمرى فى كتابه «الأفلام الكوميدية» ١٩٦٦ إذ يذكر أنه فى عام ١٨٩٦ ظهر فيلم «غزل جندى»عن جندى وحبيبته يتبادلان العواطف فى حديقة عامة وتأتى عانس عجوز لتزعجهما وأخيراً تنال جزاءها عندما ينقلب بها المقعد، ثم ظهر عام ١٩٠٢ فيلم «قائد الدراجة ضعيف النظر» وقد حقق نجاحاً كبيراً ويدور حول رجل مصاب بقصر نظر ويقود دراجة فى شوارع القرية وتقع له متاعب جمة تنتهى بوقوعه فى بحيرة صغيرة.

ومن أشهر الأفلام التى نالت تصفيقاً حاداً لصخبها والضوضاء المنبعثة فى كل كادر منها فيلم «فخذ الخروف المفقودة» وكانت مطارداته مبتكرة.

وكانت كل هذه الأفلام قصيرة، بعدها توالت الأفلام الأطول زمناً كما لم تعد مجرد موقف بل أضحت على شكل قصة كاملة لها بداية وذروة ونهاية ولكنها ككل تصب فى نوعية الكوميديا الهزلية.

ثم اتسعت دائرة القصص الفيلمية لتصبح مشتملة على مطاردات كوميدية جلبت الفوضى التامة إلى الشاشة وامتلأت معها جيوب المنتجين الأمريكيين خصوصاً، واشتهر فى هذه الفترة المبكرة عدد من الممثلين ففى فرنسا أصبح كل من زيجوتو وشارل برانس مشهورين، وفى بريطانيا اشتهر أول قزم فى السينما وهو المعروف باسم «بوت دى زان»، وفى إيطاليا اشتهر «أندريه دايد» بشخصية «الغبى الأبله».

شابلن : البداية الحقيقية للكوميديا السينمائية :

ولد شارلى شابلن الممثل الأبدى وعبقرى الكوميديا الإنسانية بحق فى ١٦ إبريل ١٨٨٩.. كان ابناً لمغنية ومغنى

صالات عرف حياة التشرد والفقر مبكراً إذ كان والده سكيراً ووالدته مضطربة الأعصاب وفى سن السادسة اشترك فى رقصة فى فرقة **فريد كارنو** للتمثيل الصامت وهى من أشهر الفرق الإنجليزية وقام برحلتين إلى الولايات المتحدة مع الفرقة وفى الرحلة الثانية عام ١٩١٣ اتصل به منتج أمريكى اسمه **ماك سينيت** عُرف بأنه ملك الإضحاك فى بداية القرن ويملك شركة «كيستون»، وطلب منه المنتج التعاقد معه لمدة عام مثل خلالها **شابلن** أربعة وثلاثين فيلماً قصيراً، بدأها بفيلم «أكل العيش» ثم «فتى سباق السيارات» و «شارلى والمظلة» و «شارلى صبى قهوة»، وعندما انتهى عقده مع شركة «كيستون» كان قد أصبحت له خبرة تكفى لصناعة أفلامه بنفسه، وفى عام ١٩١٥ تعاقد مع مؤسسة «أيسانأى» السينمائية التى قدرت مواهب **شابلن** فأخرج لها أربعين فيلماً قصيراً، ثم تعاقد من فوره مع شركة «ميوتيوال» عام ١٩١٦ عندما عرضت عليه أعلى أجر مقابل أن يؤلف ويمثل ويخرج ١٢ فيلماً طويلا للشركة وبلغ هذا الأجر عشرة آلاف دولار أسبوعياً، وكان من هذه الأفلام «شارلى المتشرد» و «الشارع السهل» و «شارلى المهاجر» و «شارلى المغامر» وتعد كلها من أروع إبداعات **شابلن** فى تلك الفترة وأيضاً تعتبر كلها من كلاسيكيات السينما.

وفى عام ١٩١٨ كون شركته الشهيرة «يونيتد أرتستس» مع كل من **دوجلاس فيربانكس** و**مارى بيكفورد** وأنتجت الشركة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٣ ثمانية أفلام قصيرة تم توزيعها عن طريق شركة «فيرست ناشيونال» ومنها «كتفاً سلاح» والفيلم الشهير جداً «الصبى» وبدأ إنتاج شركته منذ ١٩٢٣ بشكل رئيسى فأخرج فى العام نفسه فيلم «الرأى العام» ولم يمثل فيه ثم قام ببطولة وإخراج أفلام «البحث عن الذهب ١٩٢٥» و «السيرك ١٩٢٨» و «أضواء المدينة ١٩٣١» وحصل **شابلن** عام ١٩٢٩ على جائزة أوسكار خاصة عن دوره فى فيلم «السيرك» وذلك فى أول حفلة لتوزيع جوائز الأوسكار الأكاديمية ١٩٢٩.

الكوميديا فى السينما

وبرغم ظهور الصوت فى الأفلام فى الفترة نفسها، إلا أن **شابلن** رفض رفضاً قاطعاً إدخال الصوت فى أفلامه واكتفى باستعمال الموسيقى فقط، وبعد فيلمه «أضواء المدينة» قام برحلة طويلة حول أوروبا وحين عودته إلى الولايات المتحدة بدأت فكرة فيلم «العصور الحديثة» تراوده إذ استوحى قصة الفيلم على ما يبدو من أزمة الثلاثينيات الطاحنة التى أخذت برقاب العمال فى كل مكان وأتم الفيلم بالفعل فى ١٩٣٦ وكان فيلماً صامتاً إلا من مشهد واحد يدور فى نصف دقيقة فقط وقوبل الفيلم بترحاب نقدى وجماهيرى واسع، وفى نهاية الثلاثينيات هددت النازية العالم فأخرج **شابلن** فيلمه الرائع «الديكتاتور العظيم» ١٩٤٠ وكان ناطقا بالكامل وقوبل بالاستحسان أينما عرض إلا أن الجمهور على ما يبدو كان يفضل **شابلن** الصعلوك المتشرد ذا القبعة الصغيرة والسروال المنتفخ والحذاء الكبير والمشية المضحكة إذ انصرف عن **شابلن** فيما قدمه من أفلام أخرى واهتم بالممثلين الصاعدين وقتها أمثال **بوت أبوت ولوكاستيللو وبوب هوب وبنج كروسبى** وغيرهم.

وقد قدم **شابلن** بعد ذلك فيلمه «مسيو فيردو» ١٩٤٧ وكان هذا هو فيلمه قبل الأخير فى الولايات المتحدة إذ اتهم بمعاداة النظام فيما عرف بالفترة المكارثية واضطر إلى مغادرة البلاد عام ١٩٥٢ فى الوقت الذى عرض فيه آخر أعماله «أضواء المسرح»، وأقام **شابلن** فى إنجلترا حيث أخرج فيلمين «ملك فى نيويورك» ١٩٥٧ و فيلم «كونتيسة من هونج كونج» ١٩٦٧ بطولة **صوفيا لورين ومارلون براندو**، وعاد إلى أمريكا أخيراً عام ١٩٧٢ ليتسلم ثانى أوسكار خاصة، كما حصل على لقب «سير» من ملكة بريطانيا ١٩٧٥ وتوفى فى سويسرا ١٩٧٧.

إنه ممثل ومخرج ومؤلف عبقرى لن يُنسى.

جهود باستر كيتون وهارولد لويد

ربما لم يصل أى من **كيتون** (١٨٩٥ - ١٩٦٦) أو **لويد** (١٨٩٣ - ١٩٧١) إلى شهرة **شابلن**، إلا أن جهودهما كممثلين كوميديين فى العشرينيات والثلاثينيات لايمكن تجاهلها، **فباستر كيتون** المولود فى كنساس لعائلة تعمل بالسيرك عرف الطريق إلى السينما عام ١٩١٧ ولم يكن قد أدى خدمته العسكرية واشترك مع الممثل المعروف **فاتى أربوكل** فى فيلم اسمه «صبى الجزار» الذى قامت بتوزيعه شركة «بارامونت»، وبعدما أدى خدمته العسكرية عام ١٩٢٠ قام بتمثيل أفلام قصيرة باسمه لتعرض عن طريق شركة «فيرست ناشيونال» وتميز **كيتون** بما تميز به **شابلن** من تأليف وإخراج وتمثيل أفلامه وتعددت أفلامه فى تلك الفترة ١٩ فيلماً، وما إن اشتهر حتى اشترى ستوديو خاصاً به أطلق عليه اسمه وكان ذلك فى عام ١٩٢٣ ومن أشهر أفلام **كيتون** فيلم «الكلية» ١٩٢٧ و «قارب بيل الصغير» ١٩٢٨ و «الجنرال» ١٩٢٦، وفى عام ١٩٣٢ انفصل عن زوجته وأنهى تعاقده مع **جوزيف أشينك** المنتج الذى رفعه إلى السماء وبعدها بدأ نجم **كيتون** يأفل إذ كان مبذراً بطبعه فلم يدخر شيئاً للمستقبل وظل حوالى عشرين عاماً يحيا حياة قاسية حتى قام فى عام ١٩٥٠ بأداء دور فى الفيلم الشهير «شارع الغروب»، ثم طلبه **شارلى شابلن** فى عام ١٩٥٢ ليمثل معه فى فيلم «أضواء المسرح»، وقد توفى فى عام ١٩٦٦ ولكن بعد أن صنعت هوليوود عنه فيلماً عام ١٩٥٧ كان عبارة عن اعتذار ومرثاة لهذا الفنان العملاق وكان اسم الفيلم «آسفون يا **باستر كيتون**».

أما «هارولد لويد» فكان مختلفاً عن شابلن وكيتون فى أنه لم يكن مرتبطاً بطابع خاص للشخصيات التى يؤديها على الشاشة بل كان لكل دور أسلوب مختلف وربما لذلك اشتهر بأنه الرجل الثانى بعد شابلن، بدأ هارولد لويد عمله بالسينما فى سن التاسعة عشرة باستوديوهات أديسون فى دور شاب هندى وهناك تعرف إلى صديق يدعى «هال روش» كان قد ادخر مبلغاً ويود أن ينتج ويخرج لحسابه واستقر رأيه أن يقوم لويد بالبطولة وفى البداية أراد «هال روش»أن يقلد شابلن فى شخصية المتشرد فابتدع شخصية «ويللى ورك» وعرضها على هارولد الذى لم يقتنع بأنها ستنجح ويبدو أنه رأى فى هذا الدور مسخاً لشارلى وعلى أثر هذا انفصل الصديقان مؤقتاً وعمل لويد لدى شركة «كيستون» وما إن حل عام ١٩٢١ حتى أصبح هارولد أحد الثلاثة الكبار بجانب شابلن وكيتون.

فمثل ثلاثة أفلام مهمة فى تلك الفترة هى «مندوب مبيعات» ١٩٢١ و «دورية الصبية» عام ١٩٢٢ و «أيام الجامعة» ١٩٢٤، ومع مجىء الصوت إلى السينما اعتبر لويد هو الوحيد الذى رحب بإدخال الصوت فى أفلامه فقدم فيلماً ناجحاً هو فيلم «جنان» ١٩٣٢ ثم فيلم «الرجل المرتاح» ثم أخيراً قدم رائعته الكبرى «الأربعاء المجنون» ١٩٣٤ ليتوج بها الاثنين والعشرين عاماً هى حياته الفنية واعتزل هارولد بعد ذلك حتى ظهر فى فيلمين فى بداية الستينيات عن حياته، كان الأول فى عام ١٩٦٢ باسم «هارولد وعالم الكوميديا»، وفى عام ١٩٦٣ فيلم «الجانب المرح من حياة هارولد» وظل صاحب شعبية جارفة حتى بعد وفاته عام ١٩٧١.

كان الثلاثة الذين استعرضتُهم بشكل شبه مفصل هم أبرع فنانى الكوميديا فى تاريخ السينما العالمية عموماً والأمريكية بوجه خاص .. بعدهم ظهر عشرات الناجحين أيضاً ولكن سيظل هؤلاء القدامى هم الأعمدة التى قامت عليها الكوميديا السينمائية،


لقطة من فيلم «الشقة» ١٩٦٠ شيرلى ماكلين وجاك ليمون


لوريل وهاردى


مشهد من فيلم «سلامة فى خير» مثله الريحانى مع فردوس محمد.


إسماعيل يس

والمؤشر الذى به يُقاس الآخرون، والشمس الساطعة لمواقف الإنسانية النابعة من فهم المرح.

الكوميديا فى السينما بعد هؤلاء

فى أواخر العشرينيات وبداية الثلاثينيات سطع نجم الثنائى الشهيز ستان لوريل وأوليفر هاردى وكان ستان لوريل زميل شابلن عام ١٩١٢ فى رحلة فرقة فريد كارنو البريطانية إلى الولايات المتحدة ولم يعد إلى إنجلترا مقلداً شابلن .. وفى عام ١٩١٩ عمل لدى هال روش الذى أشركه مع ممثل بدين هو أوليفر هاردى ليقدما فيلماً كوميديا قصيراً وسرعان ماظلا متلاصقين فى كل أفلامهما طوال العشرينيات والثلاثينيات وهى الفترة التى عرفت باسم العقود المقهقهة لأن هذين العقدين تميزا بكثرة ممثلى الكوميديا البارعين، وقد وصل هذا الثنائى إلى النضج من خلال فيلمين متتاليين هما «الخروج من الغرب» ١٩٣٧ ثم آخر فيلم كبير- لهذا الثنائى الرائع وهو «Block Heads» ١٩٣٨ وكانت أحداثه تدور حول ستان لوريل المجند منذ الحرب العالمية الأولى فى منطقة منعزلة ويظل يحرس موقعه دون أن يدرى أن الحرب انتهت منذ عشرين عاماً ويعثر عليه هاردى صديقه القديم ويدعوه لزيارة منزله وقد حقق هذا الفيلم أرباحاً خيالية.

ومع انتشار هذا الثنائى، كان هناك ثلاثى آخر سطع نجمهم سريعاً وانطفأ سريعاً أيضاً وأقصد به الأخوة ماركس «جروشو» و «شيكو» و «هاربو» الذين قدموا سلسلة ناجحة من الأفلام لعل أشهرها «جوز الهند» ١٩٢٩ وفيلم «ألعاب حيوانية» ١٩٣٠ و«حساء البط» ١٩٣٣ ثم قدموا فيلم «يوم فى سباق الخيل» ١٩٣٤ وأخيراً وصلوا إلى القمة عام ١٩٣٥ بفيلم «ليلة فى الأوبرا» الذى اعتبر أنجح فيلم فى هذا العام وقد بلغ الإعجاب بهذا الفيلم الذى كان عبارة عن تهريج لذيذ مطبق، أن أعيد إنتاجه فى نهاية الثمانينيات

الكوميديا في السينما

كتحية للأخوة ماركس وكان الفيلم المعاد بعنوان «متمردو العقول» بطولة بوب تيلسون وميل سميث وأخرجه دينس دوجان عام ١٩٨٨ .. وبعد فيلم «الأوبرا» بدأت تنحسر الأضواء عن الأخوة ماركس ربما للأسباب نفسها التى اختفى من جرائها كل من لوريل وهاردى بعد سنوات قليلة ؛ ألا وهى السقوط فى كمين الجمود فى قالب معين وعدم التطور مع الزمن رغم تغير الجمهور نفسه.

وبدأت مرحلة أخرى من الكوميديا مع بداية الأربعينيات إذ تميزت هذه الحقبة باعتزال أو اختفاء كل الرموز الأوائل الذين عاصروا السينما الصامتة تقريباً وصعود آخرين، وسميت الأربعينيات بسنوات «الثنائيات» إذ أصبح لابد من وجود طرفين فى الفيلم الكوميدى، واعتبر بوت أبوت ولوكاستيللو ـ وهو الثنائى المفضل للجمهور فى الأربعينيات ـ أنهما استمرار ما للوريل وهاردى وإن كانا قد تفوقا بالفعل على الأصل وأصبحت سلسلة أفلامهما مطبوعة فى ذاكرة المشاهدين «بوت أبوت ولوكاستيللو يقابلان الرجل الخفى»، «يقابلان دكتور جيكل ومستر هايد»، «يقابلان فرانكشتين» ١٩٤٦، «بوت أبوت ولوكاستيللو مفقودان فى الحريم» ١٩٤٤ وغيرها.

وفى نهاية هذا العقد الغنى بالثنائيات برز فجأة الثنائى «بوب هوب وبنج كروسبى» وشاركتهما معظم أفلامهما الممثلة دوروثى لامور .. هذا الثنائى اشتهر بسلسلة أفلام «الطريق» فقدم «الطريق إلى ريو» ١٩٥٠ و«الطريق إلى هونج كونج» و«الطريق إلى القاهرة» و«الطريق إلى مراكش» كما أدى كل منهما بمفرده أدواراً جيدة فى أفلام أخرى فبنج كروسبى كان مغنياً أصلا واشترك فى أفلام لا تعالج بطريقة كوميدية أما بوب هوب فظل نجم شباك مدة طويلة فمثل مع مورين أوهارا فيلم «الأميرة والقرصان» ١٩٥٤ ومع جين رسل مثل ثلاثة أفلام من أشهر أفلامه، الأول «ذو الوجه الشاحب» ١٩٥١ ثم فيلم «ابن ذى الوجه الشاحب» ١٩٥٢ والفيلمان يدوران حول صاحبة صالة رقص فى الغرب الأمريكى وفى الوقت نفسه زعيمة عصابة وهى برية ومتوحشة تقع فى غرام شاب ساذج تخرج فى جامعة هارفارد وعاد يبحث عن ميراثه فى الغرب ، وأما الفيلم الثالث فكان «الطريق إلى بالى» ١٩٥٣ مع دوروثى لامور، كما مثل فى بداية الستينيات فيلمه المحبوب «عازب فى الجنة» وشاركته البطولة الممثلة المدوية «لانا تيرنر» وكان هذا من أواخر أعماله، ولا يزال بوب هوب يلاقى الترحيب فى العالم كله حينما تعرض أفلامه تليفزيونياً.

ثم ظهر الثنائى «دين مارتن» و«جيرى لويس» فى ستة عشر فيلماً ما بين ١٩٤٦ و١٩٥٩، ومن أشهر أعمالهما «فنانون وموديلات» و«السيرك» و«الشريكان» و«الطريق إلى هوليوود».

ثم انفصلا ليستكمل جيرى لويس أفلامه الهزلية مثل «أطفال الروك أندرول» و«منزل الفتيات» وغيرهما بينما اتجه دين مارتن للأفلام الجادة وتألق عام ١٩٥٩ فى فيلم «ريو براڤو» وهو من أروع أفلام الويسترن ثم كرت المسبحة فى الأدوار الجيدة وابتعد تماماً عن الكوميديا.

أما جيرى لويس فقد مله الجمهور وفقد شعبيته فى منتصف الستينيات واختفى تماماً فى نهاية هذا العقد.

أما فى السينما الأوروبية فقد ذاع صيت نورمان ويزدم فى بريطانيا منذ فيلمه الأول «متاعب فى المتجر» ١٩٥٤ واعتبر أفضل وجه جديد فى تلك السنة ثم أدى أدوار البطولة فى عدد ناجح من الأفلام مثل «دور واحد جيد» ١٩٥٤ و«فقط بالحظ» ١٩٥٧ و«الورقة المربعة» ١٩٥٨ مع الممثلة هونور بلاكمان و«سلالة البولدوج» ١٩٦٠ و«فى المصيدة» ١٩٦٢ و«رجل الساعة» عام ١٩٦٥ و«صحفى ليوم واحد» ١٩٦٦، وقد اعتمد نورمان فى أفلامه كلها على مخرجين اثنين هما جون بادى كارستيرز والثانى «روبرت أشر» ولم يعمل مع غيرهما إطلاقاً.

وعرفت الشهرة أيضاً طريق الممثل البريطانى بيتر سيلرز مع قيامه ببطولة سلسلة الفهد الوردى للمخرج «بليك إدواردز».

فى بدايته، كان بيتر سيلرز قد قدم عدة أدوار جيدة من أشهرها دوره فى «قاتلو النساء» إلى جانب إليك جينيس وكان الفيلم من إخراج ألكسندر ماكندريك عام ١٩٥٥ ثم قام بيتر سيلرز بعدة أدوار حتى اتصل به «بليك إدواردز» عام ١٩٦٣ ليقوم بدور المفتش كلوزو فى فيلم «الفهد الوردى» ولم يكن الدور سوى دور ثانوى إذ قام بالأدوار الرئيسية كل من ديڤيد نيفن وروبرت واجنر إلى جانب الأدوار النسائية لكابوسين وكلوديا كاردينالى ولكن بيتر سيلرز باجتهاده وحبه للدور طغى على كل الممثلين معه مما دفع المخرج لأن يستكمل السلسلة على أن يكون محورها هو «كلوزو» الساذج الذى يتمكن دوماً بضربة حظ من الإيقاع باللصوص فى اللحظة التى يعد فيها ذلك مستحيلا وتوالت أجزاء السلسلة «طلقة فى الظلام» ١٩٦٤ و«المفتش كلوزو» ١٩٦٧ وكان من إخراج كين أناكين ثم عاد مع بليك إدواردز ثانية فى فيلم «عودة الفهد الوردى» ١٩٧٥ و«الفهد الوردى يهجم ثانية» ١٩٧٦ ثم «انتقام الفهد الوردى» ١٩٧٨ أمام ديان كيتون.

وكان سيلرز قد أدى دور البطولة فى فيلم من إخراج إدواردز أيضاً هو فيلم «الحفلة» عام ١٩٦٨ بعيداً عن سلسلة الفهد الوردى، إلا أنه كان فيلماً فائق النجاح وقد أدى فيه دور ممثل هندى يدعى إلى حفلة يقيمها المنتج الذى فصله ثم يكتشف أنه دعاه بالخطأ فيدبر المقالب التى تقلب الحفلة إلى فوضى، وفى العام نفسه أدى دوراً صغيراً فى فيلم هزلىّ هو «كازينو رويال» الذى كان يسخر فيه من شخصية جيمس بوند التى أداها أمامه ديفيد نيفين، وقد توفى سيلرز فى بداية الثمانينيات ١٩٨٠ وكان آخر أفلامه هو «أن تكون هناك» ١٩٧٩ إخراج هال آشبى.. وفى بريطانيا أيضا ظهرت فى عام ١٩٥٨ سلسلة أفلام كوميدية تميزت بهزليتها واستمرت هذه السلسلة حوالى اثنين وثلاثين عاماً بالممثلين أنفسهم والمخرج نفسه وهى سلسلة أفلام «مسخرة على..» ومن أشهرها «مسخرة فى الغابة» ١٩٧٠، «المهرجون» ١٩٧٢، «الرحلة اللذيذة» ١٩٧٣، وقام ببطولتها كينيث ويليام وجون سيمز وأخرجها جيرالد توماس وحققت نجاحا هائلا ودون مسوغ واضح.

وفى فرنسا، جاء المخرج جاك تاتى بأبعاد جديدة للكوميديا إذ اهتم بالكوميديا الواقعية وكان من أشهر أفلامه «يوم العيد» ١٩٤٩ والذى ابتدع فيه شخصية فرانسوا رجل البريد وقد صنعها لتحاكى هارولد لويد وأمثاله فى السينما الأمريكية ثم كان فيلمه الكوميدى الرائع «خال» ١٩٥٨ الذى اعتبر من كلاسيكيات السينما الكوميدية وقام ببطولته جاك تاتى وجان بيير زولا، وكان الممثل الفرنسى فرناندل قد أصبح نجماً عالمياً عام ١٩٥٢ بفيلمه «عالم دون كاميلو الصغير»، وظل فرناندل متربعاً على قمة الكوميديا الفرنسية بوجهه المضحك حتى قدم الممثل الذى قدر له أن يكون أعظم كوميديان فرنسى تعرفه الشاشة ألا وهو لويس دى فينيس، الذى عرفه الجمهور من خلال تأديته لشخصية شرطى سان ترويبز الماكر وذلك منذ منتصف الستينيات فى أفلام «رجل الدرك يمرح»، «رجل الدرك على الشاطئ» (١٩٦٧) و «الرحلة العظمى» ١٩٦٨ و «أعلى الشجرة» ١٩٦٩ ومثل هذا الفيلم أمام الممثلة جيرالدين شابلن ابنة عبقرى الكوميديا شابلن.

ثم كون مع إيف مونتان ثنائياً فى فيلم «جنون الأسياد» ١٩٧٠، وفى عام ١٩٧٥ مثل فيلمه الشهير «أوسكار» وكان كوميديا هزلية تقوم على سوء الفهم.. وفى العام التالى عاد إلى شخصية الشرطى بشكل جديد فى فيلم «لويس دى فينيس فى مهمة سرية» من إخراج كلود زيدى.

وفى هذه الأثناء لم يكن قد ظهر فى إيطاليا ممثلون كوميديون منذ الخمسينيات سوى الممثل المعروف باسم «توتو» الذى انطفأ نجمه سريعاً بعد قليل إذ بعد بداياته المشجعة استمر فى نهج الأسلوب القديم فبدا مزيجاً من باستر كيتون ودانى كاى مما أدى إلى انصراف الجمهور عنه.

وفى نهاية الستينيات برز على الشاشة الإيطالية الثنائى الفائق الشهرة للأجيال الجديدة «بدسنبسر وترنس هيل» فى أدوار كوميدية تسخر من أفلام الويسترن السباجيتى وهو اللفظ الذى أطلق على أفلام الكاوبوى الإيطالية فكان فيلمهما الأول عام ١٩٦٩ «السماء تسامح وأنا لا» من إخراج جيوسيبى جوليتشى وتدور أحداثه عن عصابة تسطو على قطار محمل بالذهب وعلى البطلين استعادته.. كان فيلماً ناجحاً أدى لتوالى ظهورهما معاً فى عدة أفلام تالية مثل «ترينيتى» ١٩٧١، «مازلت أدعى ترينيتى» ١٩٧٢، «رجل من الشرق» ١٩٧٢ أيضاً، «طريق الصبيان» ١٩٧٣، «نحن المجانين» ١٩٧٤، «الشرطيان الخارقان» ١٩٧٦، «البلدوزر» بجزئيه ١٩٧٩، ١٩٨١ وربما يعد هذا الثنائى هو الأشهر من خارج أمريكا وقد عرض لهما أفلام داخل أمريكا نفسها حظيت بالترحيب وتسابقت الشركات الأمريكية على توزيعها.

وفى الولايات المتحدة اتجه عدد كبير من الممثلين الجادين للعمل فى أفلام كوميدية أطلق عليها الكوميديا الراقية.

الكوميديا الراقية

من أهم هؤلاء الممثلين كارى جرانت فى فيلميه «الزرنيخ والرباط القديم» ١٩٥٠ و «اللغز» ١٩٦٣، كذلك روك هدسون ودوريس داى فى أفلامهما المزحة مثل «لاترسل لى زهوراً» ١٩٥٩ أو «حديث الوسادة» ١٩٥٧ أو روك هدسون مع جينا لولو بريجيدا فى «حتى سبتمبر» ١٩٦٠ من إخراج روبرت ميليون.

كما قام الممثل جاك ليمون بعدة أدوار مهمة فى الكوميديا الراقية مثل «الشقة» ١٩٦٠ وتقاسم بطولته مع شيرلى ماكلين وفريد ماكمورى، وكذلك فيلم «جرس وكتاب وشمعة» مع كيم نوفاك، و «البعض يفضلونها ساخنة» ١٩٥٩ مع تونى كرتس ومارلين مونرو وفيلم «إيرما الرقيقة» ١٩٦٣ مع شيرلى ماكلين وإخراج بيللى وايلدر و «كيف تقتل زوجتك» ١٩٦٥ مع فيرنا ليزى وإخراج ريتشارد كواين، و «أنقذوا النمر» مع وولتر ماثاو الذى شاركه فيلمين آخرين ثم عاد فى الثمانينيات وبالتحديد ١٩٨١ ليشاركه بطولة فيلم «صديقى - صديقى» من إخراج بيللى وايلدر وكان هذا هو آخر أفلام جاك ليمون الكوميدية فى الثمانينيات إذ اتجه للأفلام الجادة التى تعالج مشاكل ذات طابع سياسى مثل «أعراض صينية» ١٩٧٩ و «المفقود» ١٩٨٢، ومنذ عامين عاد الثنائى «ليمون وماثاو» إلى الكوميديا فى فيلم «مغامرات العجائز» وشاركتهما البطولة النجمة القديمة آن مارجريت.

كذلك اشتهر بعض الممثلين بطابع أفلامهم المرح مثل ديفيد نيفن وبيتر فولك ثم دين جونس فى سلسلة أفلام والت ديزنى كما قدم ستانلى كريمر عام ١٩٦٣ فيلماً يعتبر علامة من علامات السينما الكوميدية وهو فيلم «عالم مجنون مجنون» كما ظهر فيلم «السباق العظيم» عام ١٩٦٦ بطولة تونى كريتس وناتالى وود وهو من أجمل الأفلام الضاحكة.

وفى السبعينيات ظهر ميل بروكس وجين وايلدر وهما ممثلان اتجها لإخراج

أعمالهما التى كانت تسخر فى الأساس من صناعة السينما فميل بروكس أخرج ومثل وألف فيلمه الشهير «فيلماً صامتاً» ١٩٧٦ وكان قد سبقه بفيلم كوميدى آخر هو «فرانكنشتين الصغير» ١٩٧٤، وفى عام ١٩٧٧ سخر من هيتشكوك فى فيلمه «دائرة القلق»، ثم سخر من الدعاية الإعلامية الجوفاء بفيلمه «أكون أو لا أكون» ١٩٨٣ الذى أدى فيه دور رئيس فرقة مسرحية يتعرض للمتاعب من قبل السلطات النازية فى بولندا أثناء الحرب العالمية الثانية.

أما جين وايلدر فبدأ مع الإخراج فى فيلمه «الأخ الذكى، لشرلوك هولمز» ١٩٧٥ ثم تبعه بفيلم آخر ١٩٧٧ «السروج الملتهبة» وشاركه البطولة الممثل الأسود ريتشارد بريور الذى سيصطع معه عدة أفلام تالية، ثم اختاره سيدنى بواتيه عام ١٩٨٢ ليقوم ببطولة فيلم سيخرجه بواتيه نفسه وهو فيلم «هانكى بانكى» ويدور حول مهندس يقع فى عملية تجسس ليس له بها أية صلة فيحاول إثبات براءته.

ولا يمكننا أن ننسى فى هذه الحالة نجم الكوميديا السوداء الأمريكى «وودى ألن» بفيلميه: «العبها ثانية ياسام» ١٩٧٢ بطولته مع الممثلة ديان كيتون وإخراج هربرت روس، ثم تحفته الرائعة «أنى هول» ١٩٧٧ من إخراجه وبطولة الممثلة نفسها.

كما أن دودلى مور الممثل القصير القدير قدم عدة أفلام كوميدية بارعة مثل «اللعبة الخطأ» مع الممثل تشيفى تشيس عام ١٩٧٨ وفيلم «آرثر» ١٩٨١ مع الممثلة «ليزا مينللى» وفيلم «غير المحايد» ١٩٨٣ مع ناستاسيا كينسكى وأرماند إسانتى.

وإذا عدنا إلى فرنسا نجد أن الكوميديا لم تتطور أو تتميز سوى بممثلين معينين نجحوا فى أداء الأدوار الكوميدية مثل جان بول بلموندو فى «الخارق» ١٩٧٣ إخراج فيليب دى بروكا و «الحيوان» ١٩٧٧ مع راكيل والش وإخراج كلود زيدى و«غراميات دكتور بوبول» ١٩٧٢ إخراج كلود شابرول وكذلك فيلم «وأنا كذلك أيضاً» ١٩٨٤ إخراج چورج لوتنيه.

الكوميديا فى السينما

وأيضا الممثل بيير ريشار فى فيلم «العنزة» ١٩٧٩ و «آباء اليوم» ١٩٨١ وفى كلاهما شاركه البطولة الممثل چيرارد ديبارديو.

جنون الكوميديا

فى عام ١٩٨٠ أخرج «روبرت داونى» فيلماً صاخباً ناجحاً جداً هو «خارج الأكاديمية»، وكان بطولة الممثل رون ليبمان الذى ما إن شاهد الفيلم فى عرض خاص حتى طلب أن يرفع اسمه من الفيلم وتبرأ منه إذ كان هذا الفيلم بمثابة صدمة شديدة له لفرط التهريج الذى حشده المخرج فيه وما إن نال تقريظاً نقدياً ونجاحاً جماهيرياً حتى أصبحت هذه النوعية من الكوميديا هى السائدة والورقة الرابحة، وظهرت خمسة أفلام ما بين عام ١٩٨٤ وعام ١٩٩٤ باسم «أكاديمية البوليس» فى أعوام ١٩٨٤، ١٩٨٥، ١٩٨٦، ١٩٨٧، ١٩٩٤، وكلها بطولة ستيف جاتنبرج وبوبا سميث وتميزت بمواقفها المبتكرة والحركة التى لا تهدأ أبداً.

وبعد ظهور فيلم «خارج الأكاديمية» وفى العام نفسه، عرض فيلم «الطائرة» بطولة «روبرت هيس وجولى هاجرتى» والذى كان «سوبر كوميديا» حققت إيرادات خيالية وتميزت بالضحكات المباشرة المتقنة الصنع، مثل مشهد دخول الصحفيين قاعة المطار يحملون آلات التصوير يقودهم أحد المسئولين ثم يقف فى وسط القاعة ويقول «للأخذ بعض الصور» وبدلا من أن يلتقطوا صوراً بكاميراتهم يقومون بأخذ الصور المعلقة على الجدران ثم يهرولون إلى الخارج ولابد أن مشهداً كهذا يلخص كل الأفلام التى اتبعت نهج هذا الفيلم كما تعكس هذه النوعية من الأفلام مدى المرح الذى ينبع من التلاعب بالمشاهد وصدمته من عدم فهمه - لأول وهلة - مدلولات الكلمة والفعل ثم اكتشاف المعنى الحقيقى المراد مما يجعل المتفرج يقهقه بشكل ممزوج بالإعجاب من الابتكار الذى يراه أمامه، وربما من حسنات هذه الكوميديا هى أنها أتت بالنجم توم هانكس إلى الشاشة الكبيرة، بعد أفلامه «حفلة عزوبية ١٩٨٤ إخراج نيل إزرائيل وفيلم SPLASH» - رش ١٩٨٤ إخراج رون هاوارد وبطولة الممثلة «داريل هنا» وفيلم «ذو الحذاء الأحمر» ١٩٨٧ وفيلم «كبير» ١٩٨٨ انتهاءً بالكوميديا الاجتماعية «فورست جامب» كما سار عديد من المخرجين الأمريكيين على هدى الأفلام الصاخبة مثل جيم أبراهام فى فيلم «سرى للغاية» ١٩٨٤، و «ويلارد هيوك» فى فيلم «الدبابة الأفضل» ١٩٨٤ وكان بطولة دادلى مور وإيدى ميرفى، وكين فينكمان فى فيلم الطائرة (الجزء الثانى) ١٩٨٢، ومارتن بريست فى فيلم «شرطى بيفرلى هيلز» بأجزائه الثلاثة أعوام: ١٩٨٤، ١٩٨٧، ١٩٩٠، و «إيڤان ريتمان» فى «طاردو الأشباح» ١٩٨٤.

أما أكبر النجاحات لهذه الكوميديا فكان فى التسعينيات مع أفلام مثل «وحدى فى المنزل» بجزئيه ١٩٩١ و ١٩٩٣، و «المسدس المسحوب» بطولة ليسلى نيلسون فى ١٩٩١ ثم الجزء الثانى فى عام ١٩٩٣ ثم الجزء الثالث فى عام ١٩٩٤، وفيلم «٤٨ ساعة أخرى» بطولة إيدى ميرفى ونيك نولتى ١٩٩٣ ثم الجزء الثانى من فيلم بالعنوان نفسه أنتج عام ١٩٨٢ وأخرجه وولتر هيل للثنائى نفسه، وفيلم «طلقات ساخنة» بجزئيه ١٩٩٢ و ١٩٩٤ للمخرج

جيم إيرهامز وأخيراً ظهور النجم الحالى للكوميديا وهو جيم كارى الذى حققت كوميدياه الفارغة تماماً من أى منطق نجاحاً خيالياً يفوق الوصف بأفلامه «الغبى والأغبى» ١٩٩٤ و «القناع» ١٩٩٥ و «آيس فينتورا ١٩٩٦»، وقد وضعته هذه الأفلام على قمة ممثلى الكوميديا، أما نحن فلا يسعنا سوى الانتظار لما سيسفر عنه الغد فى عالم سينما الكوميديا ولا نستطيع أن نتوقع ماذا سيضحك الناس فى المستقبل ولكننا فقط نتمنى مزيداً ومزيداً من الإبداعات فى هذا المجال الخصيب.

الكوميديا فى السينما المصرية

«على الكسار» و «نجيب الريحانى» و «إسماعيل يس» و «فؤاد المهندس» و «عادل إمام». خمس محطات كبيرة توقفت عندها الكوميديا طويلاًوتطورت معها كثيراً..

البداية

فى عام ١٩١٨ أخرج الإيطالى لاريكى فيلماً لحساب فرقة دار السلام وصاحبها فوزى الجزايرلى وكان اسم هذا الفيلم هو «مدام لوريتا» وكان فيلماً هزلياً يحاول محاكاة الأفلام الأجنبية التى تعرض فى مصر، واعتبر فيلماً مصرياً طالما أن منتجيه من المصريين ثم أخرج محمد بيومى العائد من ألمانيا فيلماً لحساب الممثل الكوميدى اللبنانى أمين عطاالله وكان اسمه «الباشكاتب» وعرض عام ١٩٢٤ وكان طوله حوالى نصف ساعة، كذلك كان محمد بيومى قد أخرج فيلماً قصيراً (١٢ دقيقة) فى سبتمبر ١٩٢٣ هو «برسوم يبحث عن وظيفة»، وكان على ما يبدو أنه افتتاحية لسلسلة أفلام تحمل عنوان «برسوم» ، ولكنها لم تتم، وكان أمين عطاالله قد حضر من لبنان وتمصر كعديد من الشوام الذين اتخذوا مصر موطناً لهم ومثل فيلماً هزلياً كان عنوانه «البحر بيضحك ليه» ١٩٢٢ ثم التقى برائد السينما المصرية محمد بيومى كما ذكرنا وفى العام نفسه أنتج فيلماً هزلياً آخر هو «الخاتم السحرى» بطولة فوزى منيب وجبران نعوم كما عرض فى آخر العام فيلم «الخالة الأمريكانية» بطولة أمين صدقى وعلى الكسار.

على الكسار

ولد على الكسار عام ١٨٨٥، فى أسرة من قاع المجتمع واتجه منذ طفولته إلى التردد على ساحات الملاهى الشعبية مظهراً إعجابه الشديد بشخصية المهرج، ولم يكن الكسار متعلماً للأسف فاضطر للاعتماد على مواهبه.. وفى عام ١٩٠٧ كون الكسار فرقة مسرحية، كان مقرها فى فناء أحد المنازل.. وفى عام ١٩١٢ انضمت فرقة الكسار إلى فرقة «دار السلام» فى حى الحسين بأحد المقاهى الشعبية حيث كانت تقام العروض ومع هذه الفرقة أدى الكسار لأول مرة شخصية عثمان عبدالباسط.. وعام ١٩١٦ أنشأ مع الممثل مصطفى أمين فرقة مسرحية بدأ اسمها يلمع بعد مسرحيتها الأولى «حسن أبو على سرق المعزة»، وضمت فرقتهما عديداً من الممثلين لعل أشهرهم بشارة واكيم، واتخذت الفرقة مسرح الماجيستك فى الشارع نفسه الذى يقع به مسرح «الأجبسيانا»، وهو الذى تعرض عليه روايات نجيب الريحانى منافسه اللدود.

ابتدع شخصية عثمان عبدالباسط خصيصاً ليرد بها على شخصية الريحانى «كشكش بك».

وما لبث على الكسار أن اقتحم عالم السينما بفيلم «الخالة الأمريكانية» عام ١٩٢٢ ثم أول أفلامه الناطقة «بواب العمارة» ١٩٣٤ ثم توالت أفلامه فظهر «غفير الدرك» و «سلفنى ٣ جنيه» ١٩٣٩ و «الساعة السابعة» و «ميت ألف جنيه» ١٩٤٠ و «على بابا والأربعين حرامى» ١٩٤٢ و «نور الدين والبحارة الثلاثة» ١٩٤٤ وفى هذه الأفلام كلها أدى شخصية النوبى الساذج عثمان عبدالباسط ولعل أشهرها كان دوره فى «سلفنى ٣ جنيه» الذى أدى فيه دور الفقير الذى يضطر للتنقل بين الوظائف حتى يجمع قيمة إيجار بيته ثم اضطراره فى النهاية إلى دخول حلقة الملاكمة وينتهى الفيلم بتتويج الساذج بطلا للملاكمة «وأخرج الفيلم توجو مزراحى صاحب أكبر نصيب فى الإخراج لأفلام الكسار.

وكذلك أيضاً دوره فى فيلم «على بابا والأربعين حرامى» ١٩٤٢ الذى كان أول ظهور فى السينما للممثل العظيم إسماعيل يس وأدى الكسار فيه دور الحطاب الذى يقع ضحية مؤامرات أخيه ضده وهى مستقاة من ألف ليلة وليلة ، وبعد هذه الأفلام الناجحة بدأ نجم «على الكسار» يهبط إذ ظل متمسكاً بالأساليب القديمة بينما كان الجمهور قد تغير وتغير معه ذوقه وسرعان ما وجد الكسار نفسه مضطراً إلى أن يعمل فى أدوار ثانوية، وأعتقد أن فشله الذريع بعد نجاحه يدل على أن الموهبة وحدها لا تكفى للاستمرار، فقط هى تعطى الدفعة الأولى والباقى يعتمد على التعلم وربما كان فى أمية على الكسار السبب فى عدم تغيير جلده والتشبث بأساليبه التى سئمها الجمهور.

وفى ١٤ يناير ١٩٥٧ توفى على الكسار فقيراً وحيداً فى مستشفى قصر العينى بالقاهرة فى المدينة نفسها التى شهدت ذروة تألقه لمدة ثلاثين عاماً متتالية.

نجيب الريحانى والكوميديا النقدية

بدأ الريحانى حياته الفنيه ممثلا مسرحياً فى فرقة عزيز عيد وكان قد ترك المدرسة فى سن السادسة عشرة وعمل لفترة فى البنك الزراعى حيث تعرف إلى الشاب السورى عزيز عيد وجمعت بينهما الصداقة ثم عملا ككومبارس فى دار الأوبرا مما أعطاهما فرصة مشاهدة النجمة العالمية سارة برنار ثم تكونت فرقة عزيز عيد المسرحية وفيها تعلم الريحانى أسلوب الكوميديا «الفارص» وكذلك تعلم فن الإخراج المسرحى، وفى عام ١٩١٦ انفصل الصديقان بسبب الخلاف حول تمصير المسرحيات العالمية (الفرنسية خصوصاً) فكان من رأى الريحانى أن يتم تعديلها بحيث تناسب عقلية وعادات وتقاليد الشعب المصرى.

واستمر يعمل منفرداً طول العشرينيات والثلاثينيات حتى جاءته أول فرصة للظهور

سينمائياً عام ١٩٣٣ فى فيلم «ياقوت أفندى» الذى عرض عام ١٩٣٤ وجاء مخيباً للآمال إذ استقبله الجمهور بفتور واعتبر فيلماً سخيفاً وكان قد صور بالكامل فى فرنسا واستغرق تصويره ستة أيام فقط ويذكر نجيب الريحانى ذلك فى مذكراته التى طبعت عام ١٩٥٩ فيقول «وبدأنا عملنا فى الفيلم - وقد نسيت أن أذكر لك أننا اخترنا له اسم (ياقوت) - بدأنا فى إخراجه باستديو جومون يوم الإثنين وانتهينا منه نهائياً فى يوم السبت التالى، أى أننا «كروتناه» فى ستة أيام!» هكذا يقول الريحانى مما يدل على أنه لم يكن منتظراً أن يحظى الفيلم بأى نجاح، رغم أن شخصية ياقوت تلك كانت هى نفسها شخصية «كشكش بك» الفائقة الشهرة التى ابتدعها الريحانى على المسرح طوال العشرينيات، وفى عام ١٩٣٥ عرض له فيلم آخر فاشل هو «بسلامته عاوز يتجوز» الذى يقول عنه الريحانى فى مذكراته «لقد كان يتراءى لى كمتفرج أننى لو لقيت نجيب الريحانى عند الباب أثناء خروجى لخلعت - يكرم من سمع - ونزلت ترقيع فى أصداغه إلى أن أوصله بيته العامر» أما لماذا اشترك فى هذه الأفلام وهو يدرك فشلها فلذلك أسباب مادية بحتة.

وفى عام ١٩٣٧ اختاره نيازى مصطفى ليقوم ببطولة فيلم «أفراح» الذى تغير اسمه إلى «سلامة فى خير» واستقبل الفيلم عند عرضه بحفاوة بالغة وكان أول تعاون بين الريحانى وستديو مصر وتدور أحداثه حول الموظف الطيب البائس الذى يرسله مديره ليضع مبلغاً فى البنك فيجد البنك مغلقاً ويضطر للحفاظ على المبلغ إلى الصباح التالى فيذهب إلى أحد الفنادق ويضع النقود فى الأمانات ثم يفاجأ بوصول أمير دولة «خيالية» ويطلب منه تبادل الأدوار إذ إن حياته فى خطر بسبب بعض المتآمرين عليه، وشاركته البطولة راقية إبراهيم مع استيفان روستى وحسين رياض.

وفى عام ١٩٤١ عمل ثانية مع نيازى مصطفى فى فيلمه الشهير جداً «سى عمر» بطولة عبدالفتاح القصرى ومارى منيب

الكوميديا فى السينما

ويدورحول شابه الريحانى مع ابن عائلة ثرية غائب فى الهند منذ عشرين عاماً، وفى سنة ١٩٤٦ اشترك فى بطولة فيلمين هما «لعبة الست» مع تحية كاريوكا وفيلم «أحمر شفايف» وكان الفيلمان من إخراج ولىّ الدين سامح ولعب الريحانى فى الفيلم الأول دور الفقير الذى يتزوج من فتاة جميلة تصبح فيما بعد نجمة سينمائية شهيرة وتطلب الطلاق بينما هو يتمسك بها للنهاية بعدما لعب الحظ لصالحه وأصبح ثرياً، وفى الفيلم الثانى، يظهر فى دور زوج مخلص تتهمه زوجته الغيور أنه قد خانها مع الخادمة اللعوب (سامية جمال) مما يدفعه إلى ترك المنزل والبحث عن وظيفة أخرى بعدما طرده نسيبه ثم ينتهى الفيلم «بالنهاية السعيدة»، وما إن حل العام التالى حتى قام ببطولة فيلمه السابع «أبو حلموس» من إخراج إبراهيم حلمى وبطولة طاقمه المعتاد «زوزو شكيب» و«عباس فارس» ومارى منيب، وكانت قصته كوميدية بارعة عن الموظف البسيط فى دائرة إقطاعى كبير يُستغَل من الجميع خصوصاً من مدير الدائرة المزور المختلس حتى ينقلب الحظ لصالحه بفضل طيبته وذكائه وإخلاصه وهى الصفات التى ملأت أفلامه كلها مؤدياً فيها شخصية المصرى البسيط القنوع المغلوب على أمره ورغم ذلك فهو مثابر ومخلص ومجتهد ولايستسلم.

وفى عام ١٩٤٨ اشترك فى تمثيل آخر أفلامه الذى يمثل أحد كلاسيكيات السينما المصرية وهو فيلم «غزل البنات» الذى عرض عام ١٩٤٩ بعد وفاة الريحانى وقام ببطولته إلى جواره أنور وجدى وهو المخرج أيضاً وكذلك ليلى مراد ويوسف وهبى وسليمان نجيب، وقد وصل فيه الريحانى إلى الذروة فى رسم ملامح الإنسان المصرى المستغَل من الجميع من خلال مدرس اللغة العربية الذى توهمه تلميذته الحسناء أنها وقعت فى غرامه بينما هى تفكر فيه كوسيلة لمقابلة حبيبها.

الكوميديا الوسط

وهى التى لم يستمر أبطالها طويلا فى دور الفتى الأول كذلك هى الكوميديا التى صنعها فنانون قدموا أعمالا لاتقتصر على الكوميديا فقط ويأتى على رأسهم بالطبع الفنان الشامل أنور وجدى الذى للأسف لم يأت من يقّيم أعماله كمخرج.. لقد كان أنور وجدى عبقرية هائلة فهو مؤلف ومنتج ومخرج وممثل تخصص فى إخراج الأفلام الكوميدية والبوليسية الخفيفة المليئة بالمرح مثل سلسلة أفلام ليلى : «ليلى بنت الفقراء» ١٩٤٥، «ليلى بنت الأغنياء» ١٩٤٦، «ليلى بنت الأكابر» ١٩٥٣، والتى شارك البطولة فيها مع ليلى مراد، وأفلام فيروز «ياسمين» ١٩٥٠ وفيلم «دهب» ١٩٥٣ وغيرهم كما ظهرت أيضاً عدة أفلام كوميدية اشتهرت حين عرضت.

من أمثلتها فيلم «عنتر ولبلب» ١٩٤٩ بطولة محمود شكوكو وعبدالفتاح القصرى، و «لوكاندة غلى» ١٩٤٢ بطولة إحسان الجزايرلى وبشارة واكيم وإخراج بركات، وفيلم «المعلم بحبح» ١٩٣٥، بطولة فوزى الجزايرلى فى دور المعلم القوى على عماله الضعيف أمام زوجته البدينة الغيور، وفيلم «ليلة الجمعة» ١٩٤٤ من إخراج كمال سليم وهى بعض الأمثلة من كثير لايسع ذكره.

إسماعيل يس (١٩١٢ - ١٩٧٢)

عندما نذكر إسماعيل يس لايسعنا إلا أن نذكر كلا من المخرج فطين

عبدالوهاب وكاتب السيناريو **علي الزرقاني** فهذا الثلاثي هو أكبر نقطة ميزت الخمسينيات في السينما وهو التجمع الذي أفرز سلسلة أفلام **إسماعيل يس** الفائقة الشهرة.

بدأ **إسماعيل يس** صعوده في عالم الفن بالعمل كمنولوجست وكممثل ثانوي مسرحي ثم أتته الفرصة للتمثيل لأول مرة في فيلم «علي بابا والأربعين حرامي» ١٩٤٢ أمام **علي الكسار** ثم عام ١٩٤٣ في فيلم «تحيا الستات» مع **أنور وجدي ومديحة يسري** وعاد إلى الوقوف أمام **علي الكسار** في عام ١٩٤٤ في فيلم «نور الدين والبحارة الثلاثة» والأفلام الثلاثة أخرجها كلها «**توجو مزراحي**» ثم اشترك مع **أنور وجدي** ثانية في فيلم «ليلة الجمعة» في دور صغير عام ١٩٤٤، وفي عام ١٩٤٥ اشترك مع **أنور وجدي** مرة ثالثة في فيلم «القلب له واحد» إخراج **بركات**، وفي عام ١٩٤٨ مثل فيلم «بلبل أفندي» أمام **فريد الأطرش وصباح** وأخرج الفيلم **حسين فوزي**، ثم طلبه **أنور وجدي** في فيلم «عنبر» في العام نفسه.

وكان **إسماعيل يس** غزير الإنتاج إذ اشترك في إحدى السنوات في نصف عدد الأفلام التي أنتجتها ستوديوهات مصر بالكامل.

ومن أهم أفلامه الأولى «عفريتة هانم» ١٩٤٩ إخراج **حسن الصيفي**، «صاحبة الملاليم» عام ١٩٤٩ أيضاً وأخرجه **عز الدين ذو الفقار**، و«فاطمة وماريكا وراشيل» في العام نفسه مما يدل على أنه أصبح القاسم الدائم المشترك في أفلام تلك الفترة وكانت أولى بطولاته المطلقة هو فيلم «البطل» ١٩٥٠ من إخراج **حلمي رفلة** وقام **إسماعيل يس** فيه بدور صبي بمحل للأحذية العاشق لابنة صاحب المحل الخشن والذي يريد طرده في كل لحظة، بعدها توالت بطولاته فقاسم **كمال الشناوي** بطولة فيلمين ناجحين هما «في الهوا سوا» ١٩٥١ **ليوسف معلوف** ثم فيلم «بيت الأشباح» في العام نفسه وكان للمخرج العبقري **فطين عبدالوهاب** ثم قدم فيلم «حلال عليك» ١٩٥٢ للمخرج **عيسى كرامة** ثم فيلم «حرام عليك» ١٩٥٣، وفي عام ١٩٥٤ انتقل **إسماعيل يس** لأول وآخر مرة من أمام الكاميرا إلى ورائها حيث أخرج فيلمه الوحيد «فالح ومحتاس» بطولة **السيد بدير وسميحة توفيق** ولم يمثل هو فيه.

بعدها بدأ تمثيل سلسلة الأفلام التي حملت اسمه ويعد هو الممثل الأوحد في السينما العربية الذي تحمل سلسلة من الأفلام اسمه دشنها بفيلم «مغامرات **إسماعيل يس**» ١٩٥٤ من إخراج **يوسف معلوف** ثم «**إسماعيل يس** يقابل ريا وسكينة» ١٩٥٥ إخراج **حمادة عبدالوهاب** ثم «**إسماعيل يس** في الجيش» ١٩٥٥ **لفطين عبدالوهاب** و«**إسماعيل يس** في البوليس» ١٩٥٦ و«**إسماعيل يس** في الأسطول» ١٩٥٧ «**إسماعيل يس** في دمشق» ١٩٥٨ و«**إسماعيل يس** بوليس حربي» ١٩٥٨ و«**إسماعيل يس** بوليس سري» ١٩٥٩ «**إسماعيل يس** طرزان» ١٩٥٨ «**إسماعيل يس** في السجن» ١٩٦٠ «**إسماعيل يس** في متحف الشمع» ١٩٥٦ وفي مستشفى المجانين» ١٩٥٨.. وقد حققت هذه السلسلة أكبر إيرادات في تاريخ السينما المصرية على الإطلاق كما حققت نجاحاً في الدول العربية وأمريكا الجنوبية. كما مثل أفلاماً ناجحة خارج هذه السلسلة مثل «ابن حميدو» ١٩٦٠، «الفانوس السحري» ١٩٦٠، «لوكاندة المفاجآت» ١٩٥٩.

وظل متربعاً على عرش الكوميديا حتى كانت الضربة القاصمة في الفيلم الرديء جداً «العقل والمال» ١٩٦٥ من إخراج **عباس كامل** وتمثيل **طروب وحسن فايق وتوفيق الدقن ومديحة كامل**، ويدور حول الشاب الذي يجنح به خياله ويرفض الزواج إلا من فتاة ثرية لتنفق عليه ثم تعطيه الفتاة قصة ليقرأها فيندمج مع شخصية بطل القصة حتى يتأكد في النهاية أنه لا توجد عصا سحرية تحول التراب إلى ذهب، وصور الفيلم بالأبيض والأسود إلا مشاهد الخيال فصورت بالألوان ورغم كل شيء فقد جاء الفيلم ركيكاً خطابياً وسخيفاً مما أدى في النهاية وبعد سنوات الشهرة إلى أن يعترف **إسماعيل يس** بأن الزمن لم يصبح زمنه فانزوى عن السينما وإن ظل يمثل على مسرحه حتى عاد إلى السينما عام ١٩٧٢ ليؤدي دوراً صغيراً في فيلمه الأخير «الرغبة والضياع» من إخراج **أحمد ضياء الدين** وبطولة **نور الشريف وهند رستم** وعرض عام ١٩٧٣ أي بعد وفاة **إسماعيل يس** بنحو عام.

تحية إلى هذا الفنان الذي قدم أكثر من أربعمائة فيلم أثرى بها فن الكوميديا السينمائية في مصر.

الكوميديا الوسط لتلك الفترة

كان الفضل فيها يرجع بالأساس إلى الراحل **فطين عبدالوهاب** المولود عام ١٩١٣، الذي قدم أكبر الكوميديات البارعة في تاريخ السينما المصرية مع **إسماعيل يس** ومع غيره من الممثلين مثل «الأستاذة فاطمة» ١٩٥٢ **لفاتن حمامة وكمال الشناوي**، و«ساحر النساء» ١٩٥٨ **لفريد شوقي وهند رستم**، و«إشاعة حب» ١٩٦٠ **لعمر الشريف ويوسف وهبي**، و«آه من حواء» عام ١٩٦٢ **لرشدي أباظة ولبنى عبدالعزيز**، و«الزوجة رقم ١٣» ١٩٦٢ **لرشدي أباظة وشادية** ثم للممثلين أنفسهم عام ١٩٦٩ فيلم «نص ساعة جواز» و«عفريت مراتي» **لصلاح ذوالفقار وشادية** ١٩٦٨ بعد أن أخرج لهما فيلم «مراتي مدير عام» سنة ٦٦.. وإذا نحن تتبعنا هذه الأفلام سنرى أن أبطالها لم يتخصصوا في الكوميديا ولكن أفلامهم الأخرى كانت تعالج قضايا أكثر جدية وبشكل درامي ونعتقد أن **فطين عبدالوهاب** قد وضع أسساً جديدة وأبعاداً أخرى للكوميديا في السينما فلم تعد كوميديا الممثل بل أضحت كوميديا مدير الفيلم الذي يستخرج من أكثر أحوال ممثليه جدية ورصانة، ضحكات عالية.

وفي هذه الأثناء قام الممثل **عبدالمنعم إبراهيم** ببطولة فيلمين رائعين هما «سر

طاقية الإخفاء، ١٩٥٩ لنيازى مصطفى و «سكر هانم» ١٩٦٠ من إخراج السيد بدير، كما ظهر الثلاثى حسن يوسف ومحمد عوض وأحمد رمزى فى عدة أفلام ضاحكة مثل «آخر شقاوة» ١٩٦٤ إخراج عيسى كرامة قاموا فيه بتأدية الشخصيات التى لازمتهم بعد ذلك وهى الطلبة الخفيفو الظل الذين توقعهم غرامياتهم ومغامراتهم فى المتاعب وكان هذا تجديداً بالنسبة للسينما مما أدى إلى نجاحات ساحقة فظهروا معاً فى أفلام «الثلاثة يحبونها» ١٩٦٥ ، «شقة الطلبة» ١٩٦٦ ، «المغامرون الثلاثة» ١٩٦٦ ، «مطلوب أرملة» ١٩٦٧ ثم وصلوا إلى ذروة تألقهم عام ١٩٧٢ بفيلم «شياطين البحر» إخراج حسام الدين مصطفى واستبدل بأحمدرمزى يوسف فخر الدين، ثم انفرط عقدهم بعد عدة سنوات إلى أن التقى حسن يوسف مع محمد عوض فى فيلم من إخراج يس إسماعيل يس هو «أخى وصديقى سأقتلك» وكان خليطاً من الكوميديا والبوليسية قدم بشكل تحية إلى النجمين القديمين.

فؤاد المهندس وتطور شخصية الريحانى

بدأ فؤاد المهندس أدواره السينمائية فى شخصيات ثانوية مثل فيلم «الشموع السوداء» ثم «بنت الجيران» ١٩٥٤ من إخراج محمود ذوالفقار وأدى فيه شخصية الزوج زئر النساء ولم يحظ هذا الفيلم بأية حفاوة أو حتى رضى من النقاد أو الجمهور وظل يتنقل بين عدة شخصيات فى أفلام قليلة الأهمية مثل «حياة عازب» ١٩٦٣ و«العريس يصل غداً» ١٩٦٣ أيضاً، حتى جاءته الفرصة الكاملة عندما التقى بفطين عبدالوهاب فى فيلم «اعترافات زوج» ١٩٦٤ الذى حقق له النجومية ويتلخص موضوعه فى: «ملحن شاب متزوج ومخلص لزوجته يقرر السفر معها إلى بيروت للاستجمام وفى الطائرة يحدث عطب مفاجئ فى الجو فيبدأ يكاشف زوجته «شويكار» بأنه كان يحلم بوجود علاقة بينه وبين جارتهما الحسناء «هند رستم» ثم ينجو الزوجان وما إن عادا إلى القاهرة حتى اتهمته زوجته بخيانتها طالما قد

الكوميديا فى السينما

حلم هو بهذه العلاقة فضلا عن قيامها كالعادة بالشكوى لأمها (مارى منيب) - بهذه الأمور كلها - والتى لم تسكت كعادتها مما يحدث كثيراً من الخلافات حتى نصل إلى النهاية السعيدة».

وفى عام ١٩٦٥ قام فؤاد المهندس بتمثيل شخصية شاب مهووس بوسواس المرض ويخطئ الطبيب فى تشخيص مرضه ويخبره بأنه يتوقع وفاته بعد قليل فيقرر البطل الانتحار بعد التأمين على نفسه لصالح حبيبته ثم يستبدل بهذه الخطة خطة أخرى وهى أن يستأجر مجموعة من القتلة.. الآن يكتشف خطأ الطبيب ويجب عليه إيقاف القتلة.. سوبركوميديا حققت نجاحاً معقولا بفضل مخرجها حسن الصيفى وطاقم التمثيل المكون من «عبدالمنعم مدبولى» و«أبو بكر عزت» و «شويكار».

وفى العام التالى قام ببطولة فيلم «جناب السفير» من إخراج نيازى مصطفى، وفى العام نفسه ١٩٦٦ التقى مع النجم محمد عوض فى فيلم «إجازة بالعافية» إخراج نجدى حافظ واشترك بالتمثيل عادل إمام وحسن حامد، وفى عام ١٩٦٧ قام ببطولة ثلاثة أفلام هى: «الراجل ده هيجننى» والذى أدى فيه شخصية زوج فى برج نحسه دائماً ورسم فى هذا الفيلم ملامح شخصية المصرى الذى يتحول الحظ لجانبه فى النهاية لمثابرته وتحمله وتعد هذه

الشخصية امتدادما للريحانى ، والفيلمان الآخران هما «أخطر رجل فى العالم» وهو مغامرات كوميدية لاتؤخذ على محمل الجد، وفيلم «إجازة غرام» وقد بدت فيه سمة الاستعجال واضحة ويدور عن اغتراب الزوج فى مهمة العمل وانشغال الزوجة عن بيتها بسبب مركزها الوظيفى.

ومع بدايةعام ١٩٦٨ ، اشترك فؤاد المهندس مع عبدالمنعم مدبولى فى كوميديا «فارص» ، مأخوذة بالنص عن فيلم «بنج بونج» بطولة «تونى كرتس» ويدور عن الشاب الذى يغرم بالمضيفات ثم يتركهن ليتزوج ولكنهن لا يستسلمن وأخرج الفيلم نجدى حافظ الذى اجتمع بفؤاد المهندس من قبل .. وفى منتصف العام نفسه عرض فيلم «مراتى مجنونة» بطولة الثنائى المهندس وشويكار ومعهما صلاح منصور وعماد حمدى ولم يكن فيلماً ناجحاً بأى شكل من الأشكال حتى فيما يتعلق بإخراجه بواسطة حلمى حليم .. والنجاح الهائل الذى حصده فؤاد المهندس فى تلك السنة كان عن فيلمه الذى عرض فى آخر العام (١٩٦٨) وهو فيلم «أرض النفاق» من إخراج العبقرى المدهش فطين عبدالوهاب عن سيناريو لسعد الدين وهبة وعن رواية لـ يوسف السباعى بالاسم نفسه، والفيلم فانتازيا نقد اجتماعى صارخ للتناقض فى تصرفات البشر بين ما يتشدقون به وبين أفعالهم وذلك، من خلال البطل المنهزم أمام زوجته وأمام رؤسائه، ويقابل يوماً عالماً شبه مجنون يعطى حبوباً للصراحة ثم يعطيه حبوب النفاق والتى تدفعه دفعاً إلى تولى المراكز المهمة فى المؤسسة التى يعمل بها وأخيراً يخطئ ويتناول حبوب الصراحة ثانية فتهب عليه العاصفة حتى نصل إلى نهاية تحض على الصمود وكشف هؤلاء مهما حدث و قد قام بدور العالم عبدالرحيم الزرقانى.

وبعد هذا الفيلم شغل فؤاد المهندس بأفلام «الكوميديا - البوليسية» وهى تركيبة ناجحة جداً بمقاييس ذلك الوقت وإن كانت فارغة تماماً من أية فكرة، فتوالت أعماله من

هذه النوعية مثل «غرام فى أغسطس»، «العتبة جزاز» ١٩٦٩، «عريس بنت الوزير» ١٩٧٠، «أنت اللى قتلت بابايا» ١٩٧٠، و«ربع دستة أشرار» ١٩٧٠ ثم «عودة أخطر رجل فى العالم» ١٩٧١.

وفى عام ١٩٧٧ قدم أجود أفلامه وأكثرها وقاراً ورصانة وإمتاعاً أيضاً ونقصد به فيلم «كان وكان وكان» إخراج **عباس كامل** وبطولة **ناهد شريف وحسن مصطفى**، وفيه يقدم **فؤاد المهندس** آخر تطور للاستطراد الشهير لشخصية **الريحانى** التى يبدو مدى حب هذا الممثل القدير فعلا لها ويحكى الفيلم «قصة الكاتب المبدع ولكنه مقهور تماماً من الناشرين حتى إنه يضطر إلى بيع مؤلفاته لكتاب كبار ليضعوا اسمهم عليها فى مقابل إعطائه بعض المال.. يحاول الانتحار ويظن الجميع أنه مات فيبدءون فى اكتشاف أعماله ثانية، حتى نصل إلى النهاية المعبرة، إنه القمة التى وصل إليها نجم المسرح والسينما فى الستينيات والسبعينيات؛ ذلك النجم الذى وضع امتداداً لشخصية أحببناها وبقيت معنا ألا وهى شخصية المصرى الطيب القنوع.. لقد قام بتمثيل أربعة أفلام على فترات متباعدة «الثعلب والعنب» ١٩٨٤ و«خلّى بالك من جيرانك» ١٩٧٩، و«زوج تحت الطلب» ١٩٨٥ وأخيراً «البيه البواب» ١٩٨٧ ولكن سيظل فيلمه عام ١٩٧٧، هو «الأجمل والأرقى والأجود».

عادل إمام أسطورة النجاح

منذ أدواره فى مسرحية **فؤاد المهندس** «السكرتير الفنى» وبين صعوده بتؤدة إلى قمة النجاح فى عالم السينما ثم تربعه وحده منذ عام ١٩٧٣ إلى الآن - على عرش الكوميديا قام **عادل إمام** برحلة ممتعة متنقلا من الأدوار الثانوية إلى أدوار البطولة قدم خلالها عدة أفلام جيدة جداً مثل دوره فى «إجازة بالعافية» ١٩٦٦ ودوره الذى لا ينسى فى فيلم «نص ساعة جواز» ١٩٦٩ وكذلك «لصوص ولكن ظرفاء» ١٩٦٨ و«عفريت مراتى» ١٩٦٨، و«البيوت أسرار» ١٩٧١.

وفى عام ١٩٧٣ أدى أول بطولة مطلقة فى فيلم «البحث عن فضيحة»، وهو الفيلم الذى قفز بهذا الممثل إلى مصاف النجوم ويحكى «قصة شاب ريفى قدم إلى المدينة للعمل مهندساً ويحاول بكل الأشكال أن يجد عروسة جميلة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى».

وفى العام التالى قام ببطولة فيلم «٢٤ ساعة حب» إلى جانب نجم الشباك وقتها **حسن يوسف** ثم عاد فى عام ١٩٧٥ وأدى دور البطولة فى فيلم «البحث عن المتاعب» **لمحمود فريد**، وهو عن مصور صحفى لا تخدمه الظروف إذ توكل له مهمة تتبع مجرم خطير مما يوقعه فى المتاعب مع إحدى العصابات»، ثم اشترك فى عدد آخر من أفلام الكوميديا «الفارس» التى ليس لها قيمة تذكر بالنسبة لأى ممثل سوى الانتشار ومن هذه الأفلام «آلو أنا القطة» ٧٥، «ملك التاكس» ٧٦ ، و«ممنوع فى ليلة الدخلة» ٧٦ وغيرها إلى أن قدم عام ٧٩ ثلاثة أفلام «الخدعة الخفية»، و«شعبان تحت الصفر» ثم «قاتل ماقتلش حد» من إخراج **محمد عبدالعزيز** وهو الفيلم الذى يهمنا من الأفلام الثلاثة ويدور حول شاب يعمل بشركة تأمين يصاب بورم فى المخ فيتفق مع قاتلة زوجها «إيمان»، على أن يسلم نفسه بدلا منها بدعوى أنه القاتل مقابل مبلغ كبير يتقاضاه ليوفر حياة كريمة لطفلته الصغيرة حين يموت»، وقد بدا **عادل إمام** عملاقاً ولاشك لدرجة أنك لا تصدق أنه الممثل نفسه فى الفيلمين البشعين اللذين مثلهما فى السنة نفسها.

وجاء نجاحه التالى فى نهاية عام ١٩٧٩ عندما عرض فيلم «رجب فوق صفيح ساخن» وهو الفيلم الذى أتى بشعبية كبيرة **لعادل إمام** وجعلته البطل المتوج للجمهور المصرى.

وفى عام ١٩٨٠ أعاد المخرج **محمد راضى** رواية «تيريز راكان» للروائى الفرنسى الكبير «**إميل زولا**» - على الشاشة بعد تمصيرها واختار **عادل إمام** فى دور البطولة أمام **مديحة كامل** وعُرض الفيلم باسم «الجحيم».

وبعد هذا الفيلم بعام واحد أى فى عام ١٩٨١، عرض له خمسة أفلام دفعة واحدة وهو أكبر عدد من الأفلام يعرض لممثل فى عام واحد فى هذا الوقت وكانت الأفلام هى: «انتخبوا الدكتور سليمان عبدالباسط» و«ليلة شتاء دافئة» المأخوذ عن الفيلم الشهير «حدث ذات ليلة»، وفيلم «الإنسان يعيش مرة واحدة»، وفيلم «أمهات فى المنفى»، ثم الفيلم الرائع «المشبوه»، وهو الأهم له فى هذه الفترة، وفى العامين التاليين عرض له أفلام مثل «لا من شاف ولا من درى» ١٩٨٣، و«المتسول» ذلك الفيلم اللاذع الذى حقق أكبر الإيرادات فى هذا العام، ثم قام ببطولة عدة أفلام فى عام ١٩٨٤ لعل أهمها «على الطريق» إخراج **حسن يوسف** وهو أول فشل جماهيرى **لعادل إمام** بعد هذه النجاحات كلها رغم ما يحمله الفيلم من أفكار جادة، وفيلم «احترس من الخطّ» إخراج **سمير سيف** ثم فيلمىّ «الحريف»، و«الأفوكاتو» وهو الفيلم الذى أثار جدلا واسعاً واستقال أحد القضاة احتجاجاً على عرض الفيلم وقد فاز الفيلم بجائزة أحسن فيلم مصرى لعام ١٩٨٤ فى مسابقة جمعية نقاد السينما.

ولم يبتعد **عادل إمام** عن الكوميديا إلا فى فيلم «الإنس والجن» ١٩٨٥ **لمحمد راضى** حيث أدى شخصية جنى يعشق أنسية ويطاردها رغبة منه بالزواج بها.

ثم عاد ثانية إلى أفلام المغامرات - الكوميدية عام ١٩٨٦ بفيلمه الشهير «سلام ياصاحبى» المأخوذ عن الفيلم الفرنسى «بورسالينو» ١٩٧٠ بطولة **آلان ديلون وجان بول بلموندو**.

أما أهمية **عادل إمام** الحقيقية فهى تأتى مع فيلم «اللعب مع الكبار» ١٩٩١ وما تلاه من أعمال جيدة حيث اهتم بالقضايا اليومية للمواطن العادى الذى يعرف حقوقه وواجباته جيداً ولا يريد سوى أن تتركه السلطة لشأنه وركز على هذه التيمة فى فيلميه التاليين : «الإرهاب والكباب» ١٩٩٢ وفيلم «المنسى» ١٩٩٤.

ثم قدم أهم أفلامه وأنجحها على الإطلاق «الإرهابى» ١٩٩٤ الذى عالج من خلاله قضية التطرف ودعا إلى كشف الأسباب الحقيقية للتطرف وتأثير الظروف المادية فى تكوين اتجاهات مناوئة للسلطة فى الأماكن البعيدة عن سلطة العاصمة، وفى عام ١٩٩٥ عُرض لهذا الفنان الكبير فيلمه «طيور الظلام» الذى يعالج من خلال أحداث دقيقة ومتقنة، قضايا الفساد وتشعبها واحتفظ المخرج أيضاً بطابع الإثارة وخفة الظل فى الفيلم كما لو كان يقول «لايكفى الموضوع الجيد فقط للنجاح، بل يجب مزجه بشىء يحقق ذلك الطابع من خلال حبكة ممتعة» وهو أمر نؤيده فيه تماماً إذا كان هذا ما أراده.

وفى بداية عام ١٩٩٦ عُرض لعادل إمام فيلمه القنبلة «النوم فى العسل» وأطار به صواب الرقابة وأثار جدلا كبيراً ومعارك طاحنة على صفحات الجرائد.

الكوميديا فى السينما

ولا أستطيع بعد أفلام عادل إمام الأخيرة إلا أن أقول إننا يجب أن ننسى الأفلام السخيفة التى مثلها فى بداية حياته أو نتناساها على الأقل كتحية لهذا الفنان الذى أدرك أهميته كنجم شعبى فى أن تكون له اتجاهات سياسية وفلسفية يؤثر بها فى مشاهديه الذين ينتظرون منه المزيد.

نهاية الرحلة

فى النهاية أستطيع أن أقول إننا لم نبرع فى مصر فى صناعة نوعية معينة من الأفلام بقدر ما برعنا فى صناعة الفيلم الكوميدى بنوعيه الفارس والراقى منذ بدء صناعة السينما فى مصر حتى اليوم .. وأخيراً نقول : «تاريخ الكوميديا ثرىٌ ثرىٌ لأبعد مدى ولن نشبع من البحث فيه مهما كانت الصعوبات». ■

المصادر:

١ ـ كتاب الأفلام الكوميدية: جون مونتجمرى، طبعة ١٩٦٦، لندن.

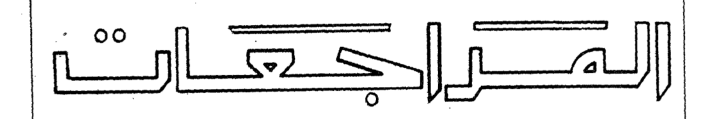
٢ ـ مذكرات شابلن، طبعة الهلال ١٩٦٥.

٣ ـ عدد «الثقافة العالمية»، ٧٤ ـ ٧٥ (قرن من السحر).

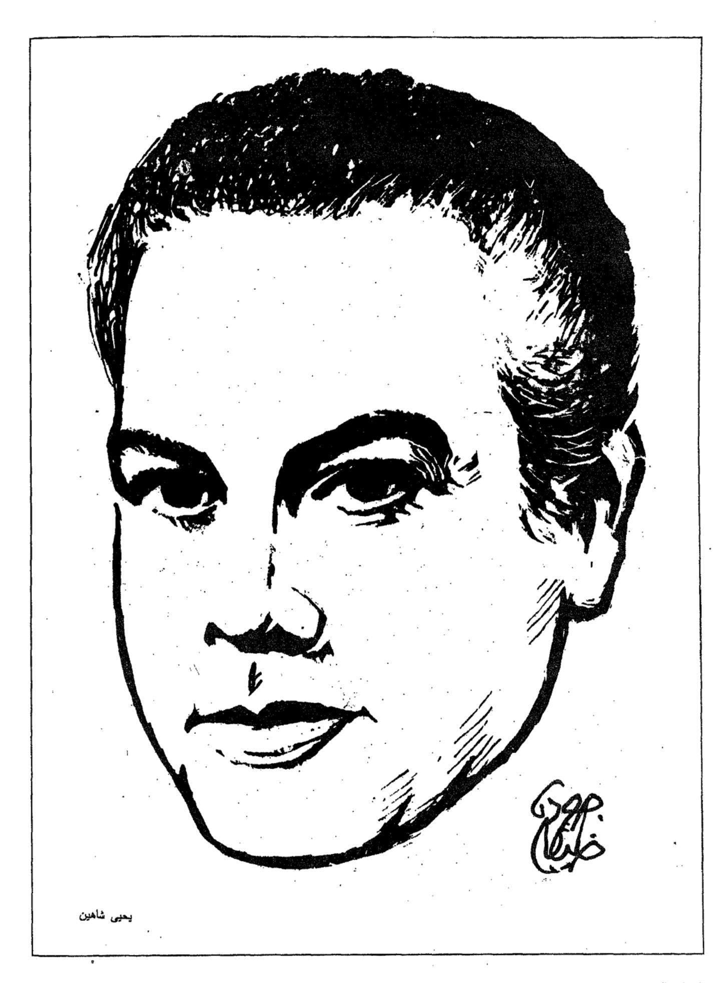
٤ ـ دليل أفلام الفيديو، تأليف مدحت محفوظ، ١٩٨٧.

٥ ـ مجلة الهلال، نوفمبر، ١٩٦٦.





١٠٠ سنة سينما.. قرن من الأحلام



يحيى شاهين



السيد حسن جمعة والحركة السينمائية فى مصر

فريدة مرعى

إن المتتبع لجهود الكاتب السينمائى السيد حسن جمعة فى إشعال وإثراء الحركة السينمائية فى مصر فى النصف الأول من هذا القرن، لابد أن يصاب بالدهشة لهذا الإنتاج الغزير والنشاط الجم والجهد المضنى على مدى أربعين عاماً أمضاها السيد حسن جمعة فى خدمة الفن السينمائى على كل المستويات فى صبر لايعرف الكلل ومثابرة لا تهدأ ولا تلين من أجل إيجاد حركة سينمائية فى مصر.

يُعتبر السيد حسن جمعة من أوائل الذين كتبوا عنّ السينما فى مصر بل يعده بعض النقاد «أول كاتب سينيجرافى فى مصر»[1].. أحب السينما، وملكت عليه حواسه كلها، فأخلص لها، ومارس الكتابة من أجلها، ولم يكتب فى غيرها طوال حياته.. لم يكتف بالكتابة فى الصحف، تأليفا وترجمة وتأريخًا، بل وهب لها وقته كله، فأسهم فى إنشاء الأندية السينمائية، وأصدر النشرات السينمائية، وشارك فى تكوين الشركات السينمائية، وشارك فى إصدار المجلات السينمائية ورأس تحرير معظمها.. أسهم فى تكوين أول جماعة لنقاد السينما فى مصر، كما عمل بالتمثيل وساعد فى الإخراج وكتب السيناريو والحوار لبعض الأفلام وألف الكتب ودوائر المعارف السينمائية.. كان همه الأول أن ينشر الدعوة للسينما فى مصر، وأن يعمل على إيجاد نهضة سينمائية مصرية مبنية على أساس من العلم والمعرفة.. جاهد وكافح فى خدمتها حتى أصبح أحد روادها.. نجحت كتاباته فى تأسيس حركة نقدية كانت الأساس الذى انطلق منه الآخرون، وظل طوال عمره تقريباً يغذى الحركة السينمائية المصرية من أجل تحقيق الهدف الأكبر وهو إنشاء صناعة سينمائية مصرية.

تاريخ ميلاده غير معروف على وجه الدقة، ولكنه بدأ يراسل مجلة «الصور المتحركة» التى ظهرت عام ١٩٢٣، وأسهم فى إنشاء مجلة «معرض السينما» عام ١٩٢٤ حين كان مدرسًا فى إحدى المدارس الابتدائية بالإسكندرية، أى فى أوائل العشرينيات من عمره، وقد توفى فى أواخر الخمسينيات بين عامى ١٩٥٧ و ١٩٥٩ على وجه التقريب، فقد نشر سيناريو بعنوان «الحق على ديدمونة» فى مجلة «الكواكب» الصادرة بتاريخ ٢٥ يونية ١٩٥٧، ثم لم يأت ذكره فى مجلة الكواكب إلا فى مارس عام ١٩٦٠ مشفوعاً بلقب المرحوم، والغريب أن مؤسسة الهلال لم تنعه فى أى من مجلاتها رغم أنه كتب فيها جميعاً تقريباً وعلى سنوات طويلة، بل احتل وظائف رئاسية فى مجلة الكواكب بالذات.

يقسّم السيد حسن جمعة حياته العملية إلى ثلاث مراحل[2]: مرحلة الهواية، ما بين الهواية والاحتراف، ثم مرحلة الاحتراف.

مرحلة الهواية

ظهر اسم السيد حسن جمعة مطبوعا لأول مرة فى مجلة «الصور المتحركة»، أول مجلة سينمائية متخصصة باللغة العربية فى الشرق عامة ومصر خاصة.. صدرت هذه المجلة الأسبوعية المصورة فى ٢٤ صفحة من القاهرة فى ١٠ مايو ١٩٢٣، وكان صاحبها ومديرها المسئول محمد توفيق. اشترك السيد حسن جمعة كقارئ من الإسكندرية فى مسابقة الوجوه التى أقامتها المجلة لمعرفة وجوه الممثلات والممثلين الأجانب، وفاز فى مسابقة العدد الأول بالجائزة الأولى وقدرها خمسة وعشرون قرشاً (كان سعر المجلة قرشًا واحدًا)، وقد نشرت المجلة اسمه بالكامل فى العدد الثالث الصادر فى ٢٤ مايو ١٩٢٣، ص ١٨، ثم ورد اسمه مرة أخرى كأحد الفائزين فى مسابقة العدد الرابع، وقد فاز باشتراك لمدة شهر فى جريدة الشباب (العدد ٦، ١٤ يونيه ١٩٢٣، ص٢٢)، وقد اهتمت مجلة «الصور المتحركة» منذ صدورها فى مايو ١٩٢٣ بإقامة عديد من المسابقات الفنية على عكس ما يطالعنا به الدكتور على شلش فى كتابه «النقد السينمائى فى الصحافة المصرية»، بأن معظم المجلات الفنية قد دأبت «على تنظيم مسابقات للقراء من حين إلى آخر حول أحسن أفلام الموسم، أو النجم المفضل، أو النجمة المفضلة، منذ أول مسابقة نظمتها مجلة «السينما» فى ٢١ أكتوبر ١٩٣٣»[3]،

ومن متابعة مجلة «الصور المتحركة» يتضح أن لها الفضل فى إرساء هذا التقليد قبل مجلة «السينما» بعشر سنوات.

لم يكتف **السيد حسن جمعة** بالاشتراك فى مسابقات المجلة، وإنما بدأ يرسل تعليقاته واقتراحاته إلى أحد الأبواب التى أنشأتها المجلة خصيصاً من أجل القراء باسم «برلمان الصور المتحركة»، وقد نشرت له المجلة ستة اقتراحات لتحسين حال المجلة وزيادة فائدتها (العدد ٥، ٧ يونية ١٩٢٣، ص ٢١)، كما نشرت له اقتراحات أخرى فى الباب نفسه تقترب فى مضمونها من الاقتراحات السابقة (العدد ١٢، ٢٦ يولية ١٩٢٣، ص ١٨)، كما واظب **السيد حسن جمعة** على إرسال الأسئلة السينمائية إلى الباب الآخر المسمى: دائرة معارف السينما، الأسئلة والأجوبة، فظهر له سؤالان أحدهما فى العدد ١٠، ١٢ يولية، ص ١٩، والآخر فى العدد ١٣، ٢ أغسطس ١٩٢٣، ص ١٦، ويلاحظ أن **السيد حسن جمعة** قد أعجب باسم هذا الباب الأخير فاستخدم الاسم نفسه حين أصدر دائرة معارف السينما من جزءين عام ١٩٣٤.

كانت مجلة «الصور المتحركة» تملأ فراغاً كبيراً لم تستطع أن تملأه أية مجلة أخرى، فقد كانت المتنفس الوحيد لكل هواة ومحبى السينما فى ذلك الوقت، لذلك سرعان ما استقطبت كل محبى هذا الفن الجديد. انهالت الرسائل والاقتراحات من جانب كثير من القراء تطالب بتأسيس شركة سينماتوجرافية مصرية تدار بأيد مصرية، ويمثل فيها فنانون مصريون.. لاقى هذا الاقتراح هوى فى نفس القائمين على المجلة لأنه كان أحد أهدافها، فاستجابت لإلحاح القراء وأعلنت عن اجتماع للراغبين لمناقشة الموضوع، اجتمع المهتمون وانتخبوا مجلس إدارة للشركة المزمع تأسيسها «وتقرر بأغلبية الآراء تأسيس نادى الصور المتحركة لتعليم جميع فروع الصور المتحركة» (العدد ١٦، ٢٣ أغسطس ١٩٢٣، ص ٢٠)، وعلى الفور تحرك محبو وهواة السينما بالإسكندرية على رأسهم **السيد حسن جمعة** لتكوين فرع

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

لنادى الصور المتحركة بالإسكندرية واجتمع لفيف من شبان الثغر الإسكندرى، وتم انتخاب عشرة أعضاء لمجلس الإدارة كان **السيد حسن جمعة** أحدهم (العدد ١٨، ٦ سبتمبر ١٩٢٣، ص ٢٠).

عانت مجلة «الصور المتحركة» من صعوبات مادية أدت إلى اختفائها من الساحة، وظل **السيد حسن جمعة** طوال حياته يشعر بالحزن على اختفاء هذه المجلة «فإن كانت الصور المتحركة قد اختفت إلى الأبد، إلا أن ذكراها سوف تلبث فى أفئدتنا إلى أجل غير مسمى ولن ننسى خدماتها فى سبيل إحياء الفن الصامت وتشجيع هواته فى مصر» (عالم السينما، العدد ٣، ١٩ سبتمبر ١٩٢٩، ص ٥)، كان يكن لها كل تقدير، ولم يترك فرصة يستطيع أن يعبر بها عن إعزازه وامتنانه لهذه المجلة إلا وانتهزها «فى ١٠ مايو سنة ١٩٢٣ صدر العدد الأول من أول مجلة سينمائية فى مصر وهى «الصور المتحركة»... فواجب علينا أن نقدس هذا اليوم ونحفظ له خير ذكرى فى نفوسنا، وجدير بأسرة السينما فى بلادنا أن تسجله فى صميم فؤادها بأحرف من نور حتى لا تكون قد فرطت فى تأدية واجب هى مسئولة عنه أمام آلهة الفن الصامت» (عالم السينما، العدد ٣، ١٩ سبتمبر ١٩٢٣، ص ٤)، وقد كتب عنها عديداً من المقالات فى كثير من المجلات والجرائد، وكتب عنها فى دائرة معارف السينما التى أصدرها من جزءين فى عام ١٩٣٤، كما كتب عنها فى كتابه (عاصرت السينما ٢٠ عاما) الذى أصدره عام ١٩٤٥، وأعلن فى كثير من المناسبات أن «إليها يرجع الفضل فى وضع البذرة الأولى لفن السينما وصحافته فى مصر» (عالم السينما، العدد ١، ٥ سبتمبر ١٩٢٩، ص ٤).

اختفت مجلة «الصور المتحركة»، أو احتجبت تمهيداً للاختفاء بعد إصدار عددها الخامس والستين فى ٧ أغسطس ١٩٢٤. يتحدث **السيد حسن جمعة** عن هذه الفترة: «كنت وقتها قد بدأت أنظر إلى الصحافة السينمائية نظرة جدية، وأسعى إلى أن أكون من جنودها العاملين على إنهاض فن السينما فى مصر والدعاية له ككاتب سينمائى، وكان الزميل **محمد عبداللطيف** فى مثل هوايتى لفن السينما والصحافة السينمائية، فاتفقنا على أن نصدر مجلة باسم «معرض السينما»(٤).. ظهرت مجلة «معرض السينما» فى ١٧ ديسمبر عام ١٩٢٤ بالإسكندرية وهى مجلة أسبوعية مصورة كانت تصدر فى ٢٤ صفحة وكان صاحب المجلة ومديرها المسئول **محمد عبد اللطيف** ورئيس تحريرها **عبد القادر بركة**، وتعتبر ثانى مجلة سينمائية متخصصة باللغة العربية فى القطر المصرى والعالم العربى وأول مجلة فى الإسكندرية، سار القائمون عليها على درب «الصور المتحركة» نفسه فكادت تكون تقريبا نسخة طبق الأصل منها، وقد أسهم **السيد حسن جمعة** فى تحرير هذه المجلة التى لم يصدر منها غير ثلاثة أعداد فقط، الأول فى ١٧ ديسمبر والثانى فى ٢٤ ديسمبر ١٩٢٤، أما الثالث فقد صدر فى ١٨ أبريل ١٩٢٥، سرعان ما اختفت هى الأخرى وكان اختفاؤها للأسباب نفسها التى اختفت من جرائها «الصور المتحركة» وهى سوء الأحوال المالية، والواقع أن اختفاء المجلات السينمائية بعد ظهورها بوقت قليل كان سمة غالبة فقد لاحظ الدكتور **على شلش** «أن الصحف السينمائية المتخصصة لم تكن تدوم طويلا(٥) لأن مواردها كانت أقل من نفقاتها.. سبّب اختفاء مجلة «معرض السينما» شعوراً بالإحباط لدى السيد حسن جمعة،

فقد كان يشعر أن لديه رغبة قوية فى أن يستمر فى الكتابة لكى يخدم قضية السينما ولكنه لايعرف كيف، يقول **السيد حسن جمعة**: «السبل كلها غير متيسرة، خصوصاً أن مجال الصحافة فى الإسكندرية - وكنت لأزال أقيم فيها وقتذاك - كان ضيقا محدودا، وكنت وقتها أعمل كمدرس فى إحدى مدارس الإسكندرية، وكان من بين طلبة هذه المدرسة كثيرون يعشقون السينما رغم صغر سنهم.. وهنا خطرت لى فكرة رأيت أن أنفذها، فكرة قد تراها غريبة ولكننى نفذتها دون إمهال... أتعرف ما هى هذه الفكرة؟ إصدار مجلة سينمائية.. لاتطبع فى المطابع كما هو المعتاد، ولكن فى المدرسة نفسها.. أكتب صفحاتها كلها بيدى وأعمل رسومها بنفسى وأطبعها بنفسى أيضاً على «البالوظة» التى تستعملها المدارس فى طبع أسئلة الامتحانات والملخصات الدراسية التى توزع على الطلبة.. وهكذا كان، واستحضرت الورق اللازم لطبع خمسين نسخة من مجلة تقع فى ١٦ صفحة فى حجم الفولسكاب، ورحت أسطر مقالاتها بالحبر (الزفر) وأعمل رسومها بالحبر نفسه وأطبعها صفحة صفحة بمساعدة طلبتى الذين كانوا متحمسين للفكرة متلهفين على قراءة هذه المجلة كلما صدر عدد منها»(٦).

لم يكن **السيد حسن جمعة** يتحرج من أن يطوف بهذه المجلة التى أسماها «كوكب السينما» على توكيلات الشركات السينمائية الأجنبية بالإسكندرية يطلب منها صوراً وأخباراً ينشرها فى مجلته، بل لم يكن يجد ضيرا فى «إرسالها إلى كواكب هوليوود علهم يتكرمون بصورهم على هذه المجلة السينمائية الوحيدة من نوعها»(٧).. ومما كتبه **السيد حسن جمعة** عن مجلته السينمائية المدرسية «كوكب السينما»، يتضح أنه قام بهذا العمل بمفرده وبمساعدة طلبته، على خلاف ما يشير أحد المصادر أنه أصدر هو «وزكريا **الشربينى** - وكان الاثنان وقتها فى الإسكندرية» - مجلة «كوكب السينما» عام ١٩٢٦ وكانا يطبعانها بالبالوظة من ٥٠ نسخة فى ١٦ صفحة محلاة بالصور والرسوم ويوزعانها على أصدقائهما ومعارفهما»(٨).



السيد حسن جمعة

كانت هذه المجلة المدرسية «كوكب السينما» سببا فى توثيق علاقة **السيد حسن جمعة** بوكلاء شركات هوليوود فى الإسكندرية، فقد كان دائم التردد عليهم بمجلته، وواتته الشجاعة ذات يوم فعرض على هؤلاء الوكلاء أن يتوسطوا له لدى شركاتهم فى هوليوود لكى تقبله ممثلا أو مساعداً فنيًا، ولم يتردد فى أن يكتب رسالة رسمية بهذا المعنى إلى وكيل شركة يونيڤرسال الذى لم يتردد بدوره فى الإجابة كما يقول **السيد حسن جمعة** «فكان جوابه علىّ - بطريقة رسمية أيضاً - أن مصر أحوج إلىّ من هوليوود فخير لى أن أبقى فيها وأن أواصل الكتابة عن السينما فهذا أضمن لمستقبلى»(٩).

فى الوقت نفسه الذى كان **السيد حسن جمعة** يطبع فيه مجلته على البالوظة، كان يفكر فى وسيلة لعلاج حالة الأفلام الأجنبية فى مصر.. كانت مشكلة المتفرج المصرى هى عدم القدرة على متابعة الأفلام الأجنبية نظراً لعدم معرفته باللغات الأجنبية، وقد بدأت الأصوات تنادى فى الصحافة المصرية بضرورة وجود ترجمة عربية لها، وقد بدأ اهتمام الشركات الأجنبية بموضوع الترجمة العربية وتنفيذها للمتفرج المصرى منذ عام ١٩١٢ ولكن على شاشات صغيرة جانبية. كتب **السيد حسن جمعة** خطابا وجهه إلى شركة «يونيڤرسال» يلفت نظرها فيه إلى أن «أفلامها التى تعرض فى مصر يجب أن تترجم عناوينها باللغة العربية مع صور الشريط نفسه حتى يمكن عرضها على الشاشة الكبيرة لا على الشاشة الصغيرة المخصصة للعناوين فقط»(١٠)، وقد لاقت هذه الفكرة قبولا لدى وكيل الشركة فى مصر فأوصى بها لدى شركته التى لم تلبث أن نفذت الفكرة على حد قول **السيد حسن جمعة**، وبالفعل عرض لشركة «يونيڤرسال» فى الإسكندرية أول فيلم مترجم باللغة العربية على الشاشة الكبيرة فى عام ١٩٢٥ وكان اسم الفيلم «الذهب الحقيقى» (True Gold).. لم يتمالك **السيد حسن جمعة** نفسه من الفرح لتنفيذ فكرته فسارع بكتابة خطاب شكر إلى الشركة التى سارعت بدورها إلى نشر رسالته

بالكامل فى مجلتها الأسبوعية «يونيفرسال ويكلى» (Universal Weekly) الصادرة بتاريخ ٢٨ نوفمبر عام ١٩٢٥، ص ١٢(١١).

ما بين الهواية والاحتراف

عكف السيد حسن جمعة على قراءة كل ما يقع تحت يده من كتابات عن السينما، وساعدته معرفته باللغة الإنجليزية على تتبع الصحف الأجنبية التى كانت تصدر فى مصر أو تصل إليها من الخارج، حتى تكونت لديه حصيلة من المعرفة بخصائص الفن السينمائى لم تتوفر لكثيرين غيره فى ذلك الوقت.

استحوذت الهواية عليه فأصدر نشرة باسم «ألعاب السينما»(١٢)، كما عاد إلى الإسهام فى تأسيس أندية لهواة هذا الفن، اتفق مع زملائه محمد عبدالكريم وزكريا عبده ومحمد فتحى الصافورى وحسن أحمد أبو الذهب على تأسيس شركة «مينا فيلم»، وأصدروا باسمها نشرة سينمائية كان يشارك فى تحريرها.

تأسست شركة أو نادى «مينا فيلم» بالإسكندرية فى ٢٦ مارس ١٩٢٦(١٣)، وكان من أنشط الأندية السينمائية، ويعتقد السيد حسن جمعة «أن أثره فى الحركة السينمائية المصرية كان أقوى وأثبت من غيره من الأندية، وقد لبث نادى «مينا فيلم» أكثر من عام وأعضاؤه يعقدون الاجتماعات... ويقيمون الحفلات التمثيلية ويلقون محاضرات عديدة عن السينما ونشأتها وكواكبها وفنونها العديدة التى تجمع بين التمثيل والإخراج والتصوير والإضاءة وغير ذلك مما كان يجده المحاضرون ذا أهمية خاصة فى تثقيف مدارك أعضاء النادى من الناحية الفنية(١٤)، وكانت النشرة التى أصدرها النادى واسمها «نشرة مينا فيلم» نشرة نصف شهرية تسجل كل أنشطة النادى السينمائية، ظهر العدد الأول منها فى ١٥ أغسطس ١٩٢٦ مكتوب عليها نشرة فنية سيماتوجرافية خاصة، لسان حال شركة مينا فيلم بالإسكندرية، وكانت تصدر فى ١٢ صفحة من القطع المتوسط(١٥).

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

وقد جدد اشتراك السيد حسن جمعة فى تحرير هذه النشرة حماسه للكتابة عن السينما، فانتهز فرصة صدور مجلة «البلاغ الأسبوعى» وسارع بإرسال مقالاته إليها، وقد صدر العدد الأول من هذه المجلة فى ٢٦ نوفمبر ١٩٢٦ لصاحبها ورئيس تحريرها عبد القادر حمزة.. كان الدكتور محمد أبوطائلة (سكندرى) يشرف على التحرير فرحب بكل ما يرسله ابن بلدته السيد حسن جمعة، وأفرد له بابا باسم «عالم السينما»(١٦).. بدأ السيد حسن جمعة الكتابة فى هذه المجلة ابتداء من العدد الثالث بتاريخ ١٠ ديسمبر ١٩٢٦ وظل يكتب بانتظام حتى ٦ مايو ١٩٢٧ ثم اختفت مقالاته.. كان السبب فى هذا الانسحاب المفاجئ من البلاغ الأسبوعى هو ظهور فرص أخرى أمام السيد حسن جمعة، فقد اتفق مع محمد عبداللطيف على إنشاء شركة لتوزيع الأفلام بالإسكندرية أطلقوا عليها اسم «الشركة الشرقية لأشرطة السينما»(١٧)، وباسم هذه الشركة عادت مجلة «معرض السينما» إلى الظهور فى ١٧ يوليو عام ١٩٢٧، وحصل السيد حسن جمعة على منصب السكرتير العام، كما تأسست شركة «كوندور فيلم» بالإسكندرية لصاحبيها الأخوين إبراهيم وبدر لاما، كان تأسيس هذه الشركة حدثًا من أكبر الأحداث فى حياة السيد حسن جمعة، ومفاجأة لم يكن يتصور حدوثها، يحدثنا السيد حسن جمعة فى مذكراته عن شعوره: «كنت مارا صباح اليوم فى شارع شريف باشا... ولاأدرى كيف ساقتنى قدماى إلى محل «كوداك» الواقع فى الشارع نفسه... ولكن أقول إنه دافع خفى ذلك الذى ساقنى إلى هناك وتركنى أقف أمام فترينات «كوداك» لأفاجأ مفاجأة لم تكن تخطر لى ببال.. رأيت فى إحدى هذه الفترينات مجموعة من الصور كتب إلى جانبها: إنها مناظر من الشريط السينمائى المصرى «قبلة فى الصحراء» الذى تخرجه شركة «كوندور فيلم» بالإسكندرية.. شركة كوندور فيلم بالاسكندرية..!! حدقت بناظرى إلى لوحة الصور وأنا لاأصدق ما أرى، وأعدت قراءة المكتوب فوقها لعل نظرى أخطأ فى قراءته... ما العمل؟!.. هل تكون فى الإسكندرية شركة سينمائية وأنا لاأدرى بوجودها؟ والآن وقد عرفت بوجودها هل أقعد عن الاتصال بها؟»(١٨).. كان فى شبه حلم فأمنيته قد تحققت ولم تعد به حاجة إلى السفر إلى هوليوود، ولا إلى وساطة وكلاء شركاتها فى الإسكندرية لكى يقبلوه ممثلا أو مساعداً فنيًا.. سرعان ما اتصل بهم بمركزهم بفكتوريا، بل كان يتردد عليهم ليلا ونهاراً، وصاحبهم أثناء تصوير بعض مشاهد الفيلم الذى لم يكن قد اكتمل بعد، وسجل مشاهداته عن أعمالهم على صفحات «البلاغ الأسبوعى»(١٩).

لم تكد تصدر مجلة «معرض السينما» حتى عادت إلى الاختفاء مرة أخرى.. عاد يكتب بانتظام مرة أخرى فى «البلاغ الأسبوعى» ابتداء من ٢ ديسمبر ١٩٢٧ حتى ١٦ مارس ١٩٢٨، حين تطورت علاقته بكوندور فيلم وازدادت رسوخا حتى إنهم عرضوا عليه العمل معهم فى فيلمهم الثانى «فاجعة فوق الهرم».. أدت هذه التطورات إلى انسحابه مرة ثانية من «البلاغ الأسبوعى» وتفرغه بالكامل لكوندور فيلم فعمل مساعدا فنيا وأصبح عضوا عاملا، ساعدهم على كل المستويات وأنجز كل ما طلبه الأخوان لاما وعرض الفيلم فى ديسمبر ١٩٢٨.. لم يكد ينتهى إخراج الفيلم حتى شدت شركة «كوندور فيلم» الرحال وغادرت الإسكندرية لتتخذ القاهرة مقراً لها لممارسة

الإنتاج والإخراج السينمائى، تاركة وراءها السيد **حسن جمعة** فى الإسكندرية يبحث عن أنشطة أخرى تمتص طموحاته.. فكر فى العودة للبلاغ الأسبوعى، وبالفعل كتب لهم مقالة بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٢٩، ولكن البلاغ الأسبوعى لم تعد ترضى طموحاته.. كان يسعى إلى شىء أكبر ولم يطل انتظاره ففى ٥ سبتمبر عام ١٩٢٩ ظهر العدد الأول من مجلة «عالم السينما»؛ مجلة أسبوعية سينماتوغرافية بالإسكندرية صاحب امتيازها ومديرها **چورج منسى**، أما رئيس تحريرها فكان السيد **حسن جمعة**، فى هذا الوقت نفسه تأسست شركة جديدة باسم «فيلم نهضة مصر» لعبدالمعطى **حجازى**.. سرعان ما أعلنت الشركة عن عزمها على إخراج أول أفلامها «تحت ضوء القمر» وعن عزمها القيام برحلة إلى الريف تصور فيها بعض المناظر.. لم يكد السيد **حسن جمعة** يسمع بهذه الأخبار حتى عرض على الشركة أن يسافر معهم «لا كعضو عامل ولكن لمجرد الاطلاع وقضاء بضعة أيام فى جو سينمائى بحت»(٢٠).

مرحلة الاحتراف

لم تستمر مجلة «عالم السينما» مدة طويلة كالعادة، وما لبثت أن أغلقت أبوابها.

نظر السيد **حسن جمعة** حوله باحثًا عن أمل جديد.. كانت مجلة «الدنيا المصورة» التى تصدرها مؤسسة دار الهلال قد خرجت إلى النور فى هذا الوقت فقرر أن يرسل إليها مقالاته، وبدلا من أن يرى مقالاته منشورة فى «الدنيا المصورة»، وصله خطاب من مؤسسة دار الهلال تخبره فيه أنها ترغب فى نشر مقالاته فى مجلة «الهلال» الشهرية بدلا من «الدنيا المصورة» الأسبوعية، ومنذ تلك اللحظة بدأ يوافى الهلال «فى كل شهر ببحث من البحوث السينمائية ولكن كمحترف لا لمجرد الهواية كذى قبل»(٢١).. ظل يكتب بانتظام ابتداءً من شهر ديسمبر ١٩٢٩ حتى فبراير ١٩٣٢، حين قررت دار الهلال إصدار مجلة أخرى أسمتها «الكواكب» واعتبرتها كملحق فنى لمجلة «المصور» التى كانت قد أصدرتها كمجلة أسبوعية فى ٢٤ أكتوبر ١٩٢٤، لم تجد دار الهلال خيرا من السيد **حسن جمعة** لتعهد إليه بالإشراف على هذه المجلة، ولم يجد السيد **حسن جمعة** خيرا من هذا العرض من دار لها سمعتها واحترامها فقبل العرض، ولكن هذا العرض كان يتطلب التفرغ، والتفرغ كان يتطلب الانتقال، وهكذا انتقل السيد **حسن جمعة** من الإسكندرية مسقط رأسه ليستقر نهائيا فى القاهرة.

ظهر العدد الأول من مجلة «الكواكب» فى ٢٨ مارس ١٩٣٢، وكان يسهم معه فى تحريرها **أحمد جلال وتوفيق المردنلى وإدوار عبده سعد**، انتهز السيد **حسن جمعة** فرصة وجوده فى القاهرة ليمارس كثيراً من الأنشطة السينمائية الأخرى التى كان يتوق إليها، فقد أسهم مع زملائه **حسن عبدالوهاب ومحمد كامل مصطفى وأحمد بدرخان** فى تأسيس «جماعة النقاد السينمائيين» فى أغسطس ١٩٣٣، وكانت أول خطوة خطتها هذه الجماعة هى إصدار مجلة تعبر عن رأيها، وبالفعل صدرت مجلة «فن السينما» فى ١٥ أكتوبر ١٩٣٣، أسبوعية(٢٢) فى ٤٠ صفحة، كان صاحب امتيازها **حسن عبدالوهاب** بينما تولى السيد **حسن جمعة** رئاسة التحرير، **ومحمد كامل مصطفى** سكرتارية التحرير(٢٣)، سببت مجلة «فن السينما» بعض المشاكل للسيد **حسن جمعة**، فدار الهلال لم تبدِ ارتياحا إلى اشتراكه فيها وتصوروا أن هذا النشاط سيكون على حساب مجلة الكواكب، فضل السيد **حسن جمعة** أن ينسحب من مجلة الكواكب ولكنه - بعد حوار ونقاش مع القائمين على دار الهلال - انسحب من رئاسة تحرير «فن السينما» ابتداءً من العدد الحادى عشر الصادر فى ٣٠ ديسمبر ١٩٣٣، وظلت المجلة تصدر تحت إشراف **حسن عبدالوهاب ومحمد كامل مصطفى** مع استمرار معاونة السيد **حسن جمعة**، إلى أن توقفت عن الصدور بعد العدد ١٨ الصادر فى ١٧ فبراير ١٩٣٤(٢٤).

اندمجت مجلة «الكواكب» مع مجلة «الفكاهة» التى كانت تصدرها دار الهلال أيضًا، فى مجلة واحدة أطلقت عليها دار الهلال اسم «الاثنين»، وصدر العدد الأول فى ١٨ يونية ١٩٣٤، وفى العام نفسه اشترك السيد **حسن جمعة** - بعد أن انسحب من الكواكب - مع المخرج **أحمد جلال** والرسام **على رفقى** فى إصدار مجلة «الباشكاتب»؛ وهى مجلة سياسية أسبوعية مصورة بالكاريكاتير فى ٢٤ صفحة.. صدر العدد الأول فى ٢٨ مارس ١٩٣٤ وكان رئيس التحرير السيد **حسن جمعة**، أما مدير التحرير فكان الرسام الكاريكاتيرى **على رفقى**، وقد خصصت المجلة عدة صفحات للسينما، وفى العام نفسه أيضًا أصدر السيد **حسن جمعة** «دائرة معارف السينما» من جزءين أحدهما عن تاريخ السينما فى العالم، والثانى عن تاريخ السينما فى مصر، ثم تولى تحرير مجلة «العروسة والفن السينمائى» التى كانت تصدرها دار اللطائف ابتداءً من عام ١٩٣٥، كان أيضاً يحرر صفحة السينما يوميا فى جريدة المصرى عند أول صدورها عام ١٩٣٦، ثم صفحة السينما فى المقطم ثم الدستور.. أسهم مع **أحمد يوسف** (مصدر سلسلة كتاب مجلة الفؤاد) فى تحرير مجلة «أنوار المدينة» عام ١٩٣٧.. أصدر مع **حسن إمام عمر ومحمود إبراهيم** مجلة «الشعاع» باسم السينما عام ١٩٣٨، كما ظل يكتب فى مجلة الاثنين.. أشرف على بعض أعداد «الفنون والملاهى» التى أصدرتها مجلة «الحديقة والمنزل» عام ١٩٣٩.

توقفت الصحف السينمائية المتخصصة عن الصدور إبان الحرب العالمية الثانية فى الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٥، كما انكمشت الصحافة الفنية العامة، وانعكس ذلك على نشاط السيد **حسن جمعة** فقل إنتاجه بشكل ملحوظ.. عاد إلى نشاطه بعد أن توقفت الحرب فأصدر كتابه «عاصرت السينما ٢٠ عاما» عام ١٩٤٥، كما كتب فى مجلة النجوم.. عادت مجلة «الكواكب» إلى الظهور فى ٨ فبراير ١٩٤٩ وتولى السيد **حسن جمعة** سكرتارية التحرير، بينما تولى **فهيم نجيب** رئاسة التحرير. كان آخر منصب شغله قبل أن يتوفاه الله هو منصب «المحرر المسئول» لمجلة «أهل الفن» التى صدرت عن

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

شركة النيل للنشر والتوزيع عام ١٩٥٤، وهى مجلة أسبوعية مصورة، كانت تصدر فى ٤٨ صفحة، وقد تغير المسئولون عن رئاسة تحريرها عدة مرات.

أهم إسهاماته فى الحركة السينمائية المصرية

كان هدف السيد حسن جمعة الأكبر هو إيجاد نهضة سينمائية مصرية، ومن أجل تحقيق هذا الهدف جند طاقاته كلها وأسهم بحق وبكل ما يملك من قوة فى الأنشطة السينمائية كلها، كما حرر كثيراً من صفحات السينما التى كانت تصدرها الصحف العامة فى هذا الوقت، فقد كانت لاتخلو صحيفة من صفحة للسينما يحررها أو يشارك فى تحريرها، تعلم الإنجليزية وترجم إلى العربية كل ما يهم القارئ قراءته عن السينما كفن أو كصناعة، كما قام بترجمة كثير من الحوارات مع المخرجين أو الممثلين المشهورين، ولخص أهم الأفكار التى طرحها أشهر كتاب السينما، لذلك فقد استحق - عن جدارة لقب أول كاتب سينمائى فى مصر، لكن هذه الإسهامات كلها تندرج تحت ثلاث وظائف: تأسيس حركة نقدية، نشر الثقافة السينمائية، التأريخ.

تأسيس حركة نقدية

كتب السيد حسن جمعة بغزارة واستفاضة وتمكن، وتمتع بثقافة سينمائية عالية المستوى وبوعى جيد لدور السينما وأثرها، كان يعلم أن من أهم واجبات الناقد هو أن يرتقى بذوق الجمهور، وأن هذا الارتقاء سيؤدى حتماً إلى إجبار المخرجين على تقديم الأجود لأن جمهورهم لايمكن خداعه، وإذا كان الارتقاء بذوق الجمهور هو أحد واجبات الناقد، فإن ثقافته فى هذه الحالة، كما يرى الدكتور شلش فى كتابه: (النقد السينمائى، ص ٢٩) «تصبح عاملا حاسما فى امتيازه وتفوقه فالثقافة هى التى تميز ناقدا عن ناقد ونقدا من نقد».

لم يمارس السيد حسن جمعة النقد التطبيقى إلا قليلا[٢٥]، بمعنى أنه لم يتحدث عن فيلم بعينه أو اختار مجموعة من الأفلام ليطبق عليها قواعد النقد السينمائى، وقد أطلق على نفسه لقب كاتب سينمائى، وأطلق على معظم ما يكتبه أبحاثاً سينمائية، ولم يطلق على نفسه أبداً لقب ناقد سينمائى، وكان يفضل كتابة اسمه فقط فى نهاية كل مقال، بعكس زملائه الذين كانوا يكتبون تحت أسمائهم (ناقد فنى بشركة كذا أو مجلة كذا)، ومن أشهر الأمثلة زميله وتلميذه الناقد زكريا محمد عبده الذى كان يكتب تحت اسمه: ناقد فنى بشركة يونيفرسال فيلم ومساعد مدير فنى بشركة كوندور فيلم (البلاغ الأسبوعى، ١٣ يولية ١٩٢٨ وما بعده)، والمرة الوحيدة التى أرفق فيها السيد حسن جمعة اسمه بوظيفته كانت أثناء كتابته للبلاغ الأسبوعى، فقد كتب تحت اسمه: بشركة ميدا فيلم السينمائية، ولكنه تحاشى استخدام لفظة ناقد، وحين اختفت هذه الشركة عاد يكتب اسمه مجرداً.

أصدر دائرة معارف السينما من جزءين، وكتب على الغلاف وبداخل الكتاب: الكاتب السينمائى السيد حسن جمعة، وكان هذا عام ١٩٣٤ حين كان اسمه يتصدر كل الأسماء بعد أن تولى رئاسة تحرير كثير من المجلات السينمائية، وكان أحد الأعضاء المؤسسين لجماعة النقاد السينمائيين، ولم تكن تخلو أية جريدة من صفحة سينمائية يحررها أو يسهم فى تحريرها مع آخرين، كما أصدر كتابه «عاصرت السينما ٢٠ عاماً» عام ١٩٤٥ باسمه مجرداً من أى وصف.

ورغم أنه كان أقل النقاد ممارسة للنقد التطبيقى، إلا أنه مارس بغزارة وبتوسع النقد النظرى، أى أنه كتب عن جماليات الفيلم «وعناصره المختلفة كالسيناريو والإخراج والتمثيل والتصوير والمونتاج والإضاءة»[٢٦]، وقد أسهمت كتابات السيد حسن جمعة فى وضع الأساس الصلب الذى لايستطيع الناقد التطبيقى التحرك بدونه، وقد تتلمذ على يديه، ونهل من علمه، معظم من كتب عن السينما سواء نظرياً أو تطبيقياً، مما أدى إلى تأسيس حركة نقدية كان السيد حسن جمعة هو باعثها ومفجرها وعقلها المدبر.

بدأ السيد حسن جمعة فى تأسيس هذه الحركة منذ وقت مبكر جداً فى حياته العملية، فمنذ مقالاته فى البلاغ الأسبوعى التى بدأها فى نهاية عام ١٩٢٦ وهو حريص على أن يقدم للقراء ولهواة السينما وللمهتمين بممارسة النقد السينمائى خصائص ودقائق هذا الفن، ولم يكتف بالمرور السريع على عناصر الفيلم ولكنه أطنب وأسهب بالشرح والتفصيل عنصراً عنصراً، وأفرد لها المقالات الطوال، حتى أصبح ما كتبه فى فن كتابة السيناريو والمونتاج والإضاءة والتصوير والموسيقى وحسن اختيار الممثلين والماكياج والديكور وقوة شخصية الممثل وموهبته وحضوره الفنى، ما يمكن أن يكون مرجعاً مهماً.

والقارئ الذى يتتبع مقالاته المسهبة فى البلاغ الأسبوعى ابتداء من العدد الثالث يجد أن السيد حسن جمعة قد تحدث بالتفصيل عن ألف باء الفن السينمائى فبدأ من البداية، من مرحلة اختيار النص، فهو يرى أنه ليس من السهل «انتخاب الروايات التى يراد إخراجها، فإن ذلك يحتاج إلى مهارة فنية تساعد منتخبيها على انتخاب النوع الذى يرضى الجمهور ويحاز قبوله» (٢٤ ديسمبر ١٩٢٦)، ولأن السينما فن جماهيرى يتواصل عن طريقه الفنان بالجمهور فلابد إذن أن يكسب الفنان الجمهور إلى صفه حتى يستطيع أن يؤثر فيه، وبذلك يصبح رضاء الجمهور وسعادته بما يقدم له أمراً شديد الأهمية.

ثم تحدث عن تحويل الروايات إلى قالب سينمائى والتى يختص بها «كاتب التحويل السينمائى»، وأهم عيب فى رأيه فى كاتب الرواية السينمائية هو «جهله بالحدود التى ينحصر فيها معدل الرواية السينمائية؛ فكل رواية يكثر فيها إدخال الكتابة لاتدخل فى حيز العمل لأن المناظر هى أهم شىء»(٢٤ ديسمبر ١٩٢٦)، وإذا كنا نعرّف السيناريو بأنه «الفيلم على الورق»، فإن **السيد حسن جمعة** عرّف السيناريو بأنه «كتابة خطية للرواية حاوية على بيان من الأعمال والكلام والمناظر التى تظهر فى الرواية، ويستعملها المدير (المخرج) أثناء تصوير الرواية وكذلك يستعملها قسم الملابس والأعمال الفنية كدليل لصنع الملابس وإقامة المناظر ووضع الأثاث اللازم للرواية»، وكاتب السيناريو يجب عليه أن يضع الرواية «فى قالب موافق للسينما... وأن يحذف كل المناظر غير الضرورية... وفى الحقيقة، إن سرد رواية مطبوعة ليس كسردها على الستار، فإن بينهما فرقًا شاسعًا... والشىء المهم هو أن يبذل كاتب التحويل جهده كى يجعل المناظر متعددة ويقلل من الكتابة التى تظهر مع الشرائط، ويجب عليه أن يوجد فى الرواية ما ينسى مشاهديها أنفسهم وذلك بإدخال المفاجآت التى تجعل للرواية وقعا فى نفوس المتفرجين (٣١ ديسمبر ١٩٢٦).

ومما سبق يتضح أن اصطلاح السرد السينمائى والسرد الروائى كان معروفا لدى **السيد حسن جمعة** وأنه كان على دراية واسعة بكل أسرار فن كتابة السيناريو من تعدد المناظر مما يؤدى إلى سرعة الإيقاع وإبعاد الملل، إلى السيطرة على المتفرج عن طريق خلق جو من التوتر والتشويق والدهشة والإبهار، وهو يدرك أن الصورة فى السينما هى الأساس لأن العمل السينمائى هو عمل مرئى بالدرجة الأولى يعبر به الفنان عن طريق الصورة لأنها هى التى تصل إلى المشاهد وهى التى تؤثر فيه.

ثم تحدث عن حسن اختيار الممثلين المناسبين للأدوار المختلفة، فالمدير (المخرج) «يجب أن تكون له معرفة كاملة بمقدرة الممثل ومواهبه، حتى يستطيع أن يختار الممثل الملائم للدور، والمدير الذى يهمل فى اختيار ممثليه عليه «أن يعرف أن الرواية التى يهمل انتخاب أدوارها تبور على الشركة التى يشتغل لحسابها»، وأهم ما يميز الممثل هو الشخصية وليس الشكل الجميل، فمهما «بلغ الإنسان من الجمال فإنه لا يهتم به إذا لم تكن له شخصية؛ فهى المغناطيس الذى يجذب الجمهور إلى الممثل ويستميله نحوه وهو الوتر الحساس الذى يؤثر على قلوب الهواة» (٢٨ يناير ١٩٢٧)، والشخصية «لايمكن أن ينالها الإنسان بنفسه بل يجب أن تكون مولودة فيه وهى موهبة غريزية يخلقها الله فى قليل من الناس عند ولادتهم» (٧ يناير ١٩٢٧).

وتحدث عن الماكياج «ومتى كان متقناً تختفى العيوب الوجهية كلها ولايظهر لها أثر.. وليس الماكياج مقصوراً على تحسين وجه الممثل بل أحياناً يكون أداة لجعل وجه الممثل أو الممثلة من أقبح ما يكون (٧ يناير ١٩٢٧).

كما تحدث عن دور الموسيقى المصاحبة من الخارج للفيلم الصامت «عندما تنجح رواية سينمائية نجاحاً باهراً ربما نال الممثل الفخر لذلك، وربما ناله المدير الفنى أو المؤلف.. ولكن قلما يقدم هذا الفخر للموسيقار الموجود خلف الكاميرا، فهو غالبًا ما يكون روح الرواية، إذ إنه يرقى المشاعر» (١٧ ديسمبر ١٩٢٦).

أما المخرج أو المدير الفنى كما يسميه فهو فى رأيه «عبارة عن حاكم له مطلق التصرف أينما حل... فهو أشبه بالراعى والممثلون الرعية... ولايتوقف أن أعاظم الممثلين والممثلات... تتوقف شهرتهم على مديريهم الفنيين... ولايتوقف عمل المدير الفنى على إدارة الممثلين وإمساك الميجافون.. أثناء تصوير الرواية فإن عليه فوق ذلك مهمة يتوقف عليها نجاح الرواية وهى أن يراقب قطع الشرائط التى ليست قابلة للعرض، وينتج عن عملية القطع أن تلقى عدة مجهودات - أظهرها الممثلون أثناء التصوير - فى زاوية الإهمال» (١٨ فبراير ١٩٢٧).

كما تحدث عن المصور وأهميته «فإن المصور مسئول عن نجاح الرواية أو سقوطها، فمهما كانت الرواية من جودة التمثيل ومتانة الإخراج بمكان فإنها لاتساوى شيئاً لو كانت رديئة التصوير، وبعبارة أخرى لو صورت رواية بسيطة تصويراً فنياً عظيماً فإنها على الأقل تستحق مشاهدتها من حيث التصوير، ولا تظن أنه على المصور أن يدير يد الكاميرا فحسب، ولكنه يترك الكاميرا لمساعده ويذهب لدرس المناظر والترتيبات اللازمة للرواية والممثلين، ويفرغ اهتمامه فى ملاحظة الأنوار - التى تلعب دوراً مهماً فى كل رواية سينمائية - حتى إنه لو لم يصل إلى الممثلين أو أى منظر من مناظر الرواية الضوء الكافى.. يأمر بتصويب الضوء الملائم لكل ممثل حتى لايظهر وجهه مشوهاً على الستار الفضى، ويمكننا أن نقول إن المصور ساحر، فإنه يمكنه أن يجعل بالكاميرا القصير طويلا والطويل قصيراً.. وكل ما يشاهده هواة السينما من الخدع الفنية على الستار يتوقف عمله على المصور.. إن إدارة الكاميرا ليست عملية سهلة، فإن المصور كثيراً ما يخاطر بحياته لتصوير مناظر المخاطرات... التى يضطر المصور لتصويرها مهما لاقى من المتاعب والمخاطر» (٤ فبراير ١٩٢٧).

ولم ينس أن يتحدث عن مهندسى الديكور «رؤساء أعمال تشييد المناظر»، وعن الكهربائيين الذين «يجب عليهم أن يعرفوا كمية الضوء الكافى للرواية حتى لاتتلف لو أكثروا من الضوء أو قللوا منه»، وعن رئيس الرحلات الذى «يصرف وقته كله باحثاً عن جهات ملائمة للتمثيل فيها.. فليس على رئيس قسم الرحلات أن يجد المكان المطلوب فحسب، بل عليه أيضًا أن يعمل جميع الاتفاقات مع صاحب (المكان)... وأن الحصول على تصريح لاستعمال الأمكنة المطلوبة، فيه صعوبة عظيمة» (٢١ يناير ١٩٢٧).

ثم تحدث عن تحميض الشرائط وطبعها (٤ مارس ١٩٢٧)، كما تحدث عن المحرر السينمائى (المونتير) وأهميته، فعند «تقديم الشريط للمحرر يكون عبارة عن عدة مناظر

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

متتابعة مختلفة الأوضاع من مقربة إلى بعيدة فتكون الرواية حينئذ مفككة الأوصال تجرى مناظرها أمام الرائى فلا يفهم لها معنى، هنا يتأهب المحرر لربط حوادث الرواية ومناظرة بعضها بعضًا فيقرأ السيناريو المكتوب لها ويدرس موضوعها ثم يبدأ فى وضع العناوين اللازمة وتغيير وقطع بعض المناظر إن كان هناك ما يدعو إلى ذلك.. ومن أصعب المواقف التى يقفها المحرر فى مهنته، ربط المناظر البعيدة بالمناظر المقربة، ويحتاج ذلك إلى دقة فى الفن وشدة فى الملاحظة، (٢٣ يناير ١٩٢٩).

هذه هى العناصر أو مفردات الفن السينمائى كما قدمها السيد حسن جمعة على صفحات البلاغ الأسبوعى، وهى كلها لاتحمل إلا معنى واحدًا هو أن العمل السينمائى هو عمل مركب يعتمد على فريق عمل وعلى جهود فنية يشترك فيها كثيرون، وهو على وعى أن الناقد السينمائى يحتاج «إلى أدوات كثيرة بعدد الجهود الداخلة فى تركيب الفيلم، وهو لايستطيع عزل أى جهد من هذه الجهود، أو تجاهله عند التعرض للعمل السينمائى بالنقد، ومن ثم يتوجب عليه أن يدرك مقدما وظيفة كل جهد من هذه الجهود، وأن يجرى عملية التحليل للتركيب من خلال كل هذه الجهود مجتمعة»(٢٧).

كان النقد السينمائى هو أحد القضايا المهمة التى تشغل بال السيد حسن جمعة، وكان حال النقد والنقاد فى مصر من أهم الهموم التى تؤرقه، وحين انسحب من البلاغ الأسبوعى والتحق بمجلة «عالم السينما» عام ١٩٢٩ كانت قضية النقد والنقاد من أولى القضايا التى طرحها.. انتهز الفرصة لكى يعبر عن قلقه ورفضه لانتهاك لقب ناقد سينمائى فى مصر دون التسلح بالعلم والمعرفة، وفى مقالة طويلة بعنوان: (حول النقد والنقاد فى مصر) كتب يقول: «يقول أيوجين بروستر(٢٨) فى مقال له بين فيه أن الناقد الفنى يجب أن يدرس مهنته حق درسها قبل أن يخوض غمارها.. ولكننا نرى الحال قد اختلفت فى مسألة النقاد فى مصر؛ فكل شخص يرى شريطا يظن أنه يمكنه أن ينقده فيكتب - حسب ما توحى إليه مخيلته - بوضع كلمات يظن أنها خير ما يكتب فى النقد، ولذا أصبح فى اعتقاد كثيرين أنهم يمكنهم أن يصبحوا نقادًا متى كتبوا كلمة أو كلمتين عن شريط شاهدوه، ولذا يندر وجود ناقد فنى، بكل ما فى هذا القول من معنى، ألمّ بطرق النقد التى يقتضيها العلم والمعرفة» (عالم السينما، عدد ٢، ١٢ سبتمبر ١٩٢٩).

وعلى ذلك، فليس كل من يكتب عن السينما يعتبر ناقدًا، فهناك كثير من الصفات التى يرى جمعة أنها يجب أن تتوافر فى الناقد مثل «أن يكون ذا خبرة عظيمة ودراية واسعة بأصول النقد، ويتوقف ذلك على كثرة الروايات التى شاهدها ودقة ملاحظته ومقارنته بين الواحدة والأخرى، وينبغى أن يكون ملما بأحوال الحياة عاشقًا للجمال مقدراً للخيال»(العدد نفسه)، فالناقد هو أيضًا - فى واقع الأمر - فنان أو هو أقرب الناس إلى الفنان لأنه يتمتع بإحساس مرهف، وعشق لكل ما هو جميل، وقدرة على التحليق إلى عالم الخيال، وهو بثقافته وخبرته الإنسانية والفنية الواسعة ودقة ملاحظته قادر على التمييز بين الغث والسمين، وبين الأصيل والمزيف، والسيد حسن جمعة بهذا التصنيف لايبعد عن التصنيف العصرى لصفات الناقد السينمائى والذى يطالعنا به الدكتور على شلش بعد خمسة وستين عامًا من تلك المقالة، يتحدث الدكتور شلش عن بعض الصفات الواجب توافرها فيمن يقوم بالنقد وأهمها: «القدرة على الملاحظة، القدرة على الاستجابة، الدقة فى التعبير، اتساع مجالات الخبرة الفنية، الحس الفنى، الثقافة»(٢٩).

كما تحدث السيد حسن جمعة عن مهمة الناقد إذا كان يريد أن يخدم الفن فعليه، «أن يتوخى فى نقده أمرين، الأول خاص بعرض رأيه فى الرواية على الجمهور، والثانى خاص بإرشاد المخرج إلى ما فى روايته من غلطات حتى لايرجع إليها فى مستخرجاته المقبلة، وكان أهم ما عليه فى هذين الأمرين أن يبين ما إذا كانت الرواية جميلة أم رديئة مع بيان حكمه فى ذلك والأسباب التى جعلتها جميلة أو رديئة، ويشير إلى أهمية موضوعها وتمثيلها وتنسيق حوادثها ووضع مناظرها وتوزيع أدوارها وتصويرها وإضاءتها، ويذكر فى نقده إذا كانت الرواية تستحق مشاهدتها أم لا، وهل هى كوميدية أو دراما أو ميلودراما أو تراجيدية ويوضح هل هى عصرية أم تاريخية، وفى أى الجهات جرت حوادثها وهل المناظر التى أقيمت لهذه الرواية مطابقة للحقيقة أم لا، وقيمة الرواية فى الحياة الاجتماعية، وهل حوادثها مطابقة لما يجرى فى الحياة أم لا» (عالم السينما، ١٢ سبتمبر ١٩٢٩).

والسيد حسن جمعة بهذه الآراء يذكرنا بالكاتب والناقد الإنجليزى روجر مانفل الذى يعتقد أن الناقد مهم للجمهور وللمخرج على حد سواء؛ فبالنسبة للمخرج يصبح الناقد «أداة اختبار لما إذا كان عمله (عمل المخرج) ناجحًا أم لا.. أما بالنسبة للجمهور الذى يبغى مساعدة فى اختيار الأفلام التى ستتيح له أعظم متعة شخصية، فإن الناقد يعمل كدليل للقيم الفنية والإنسانية فى الأفلام»(٣٠)، وإلى جانب فائدة النقد بالنسبة للجمهور وللمخرج معاً مما يرفع من ذوق الجمهور وبالتالى يفرض على المخرجين تقديم أعمال أكثر جودة، فإن مقال جمعة يشرح فى الوقت نفسه - لمن يريد أن يصبح ناقدًا - قواعد النقد السينمائى الصحيح؛ يشرح عناصر الفن السينمائى أو مفردات اللغة السينمائية التى على الناقد أن يتناولها بالفحص والتحليل:

وهكذا عمل السيد **حسن جمعة** بدأب شديد على توفير كل المعلومات الممكنة حتى يستطيع النقاد أن يمارسوا مهنتهم من موقع المتمكن.. أمدهم بالأسس الفنية التى يقوم عليها هذا الفن وأخذ على عاتقه أن يشرح لهم خفاياه لأنه مؤمن بأن وجود الناقد المحنك فى كل صحيفة فنية من أهم الأسباب التى أدت إلى رقى الصور المتحركة، ولذا أصبح فن النقد من أعظم الفنون التى يتوق كل فنان إلى دخول ميدانه، فهل يأتى وقت نجد فيه فى صحفنا نقاداً أخصائيين يتبعون طرق النقد الصحيح؟ (عالم السينما، ١٢ سبتمبر ١٩٢٩)، وكثيرا ما دعا إلى أن «يفرق المشتغلون بالسينما بين النقد الفنى وبين الإعلانات (الدعاية)، فالإعلان شىء والنقد شىء آخر وبدون النقد - بشرط أن يكون نزيها - لايكون للفن أى نهوض أو تقدم»(٣١).

أغلقت «عالم السينما» أبوابها ولكن ظل السيد **حسن جمعة** يواصل جهوده من أجل تأسيس حركة نقدية فى مصر.. اتفق مع بعض الكتاب المهتمين بالسينما على تأسيس جماعة النقاد السينمائيين، وبالفعل نجحوا فى تأسيسها وكان من بينهم **أحمد بدرخان**، **حسن عبد الوهاب** (مجلة الجامعة)، **محمد كامل مصطفى** (مجلة كوكب الشرق) وأصدروا باسمهم مجلة «فن السينما» عام ١٩٣٣، وتأسيس هذه الجماعة فى عام ١٩٣٣ يدل على أن مصر كانت تساير الركب السينمائى العالمى لأن أول رابطة للنقد السينمائى فى تاريخ السينما تأسست عام ١٩٢٨ (٣٢).

كانت مجلة «فن السينما» أسبوعية وتقع فى ٤٠ صفحة، ويرأس تحريرها السيد **حسن جمعة**، ومنذ العدد الأول أعلن **جمعة** رفضه لما يحدث فى الجو السينمائى من قصور وجهل واستغلال، ومن متابعة الأبواب التى احتوتها المجلة نجد أن هناك مسابقة الأفلام المصرية لاختيار أحسن شريط مصرى عرض فى الموسم السابق، وبديهى أن تقييم أى فيلم يستتبع التفكير فى المحاسن والمساوئ، وبالتالى عملت المجلة على تربية القراء والجمهور والنقاد على مشاهدة الفيلم بعين نقدية، وعلى أن هناك معايير للتمييز بين فيلم وآخر ينبغى أن يراعيها الناقد قبل أن يصدر حكمه، وكانت المجلة تمنح ميدالية ذهبية للفيلم الذى حصل على أكثر الأصوات، تشجيعا بالطبع للقائمين على الفيلم بتقديم الأجود دائماً، ثم قدمت بابا آخر باسم «ماذا على اللوحة الفضية» يقدم نقداً لأهم الأفلام التى تعرض فى ذلك الوقت سواء مصرية أو أجنبية، وأهم ما فى هذه المجلة هو إعلانها الصريح بعدم الرضوخ لسطوة الإعلانات، فهى لاتقبل إعلانات بعض دور السينما لأنها ترفض الابتزاز لأن هذه الدور تظن أن «إعلانها يحرم علينا نقد رواياتها نقداً حراً نزيهاً كما يجب»، كما تعلن المجلة باسم «جماعة نقاد السينما» أن «الجماعة تعلن أصحاب الإعلانات أنها لاتقيم وزناً للإعلانات على الإطلاق، وأن وجود الإعلان أو عدمه سيان عندها لايمنعها من قول ما تريد قوله سواء كان خيرا أم شراً.. فمن يعجبه هذا فذاك أو... فى الدنيا بحار ليشرب منها من يشاء!! (فن السينما، عدد ٢، ٢٩ أكتوبر ١٩٣٣)، وكما هو بيّن فإن هذا موقف صريح وواضح، حريص كل الحرص على ضمير الناقد، ونزاهته، وعلى حرية فكره وقلمه، بصرف النظر عن النتائج، وقد ظلت مجلة «فن السينما» تكافح من أجل تأسيس حركة نقدية مبنية على العلم والمعرفة، وتكافح من أجل إيجاد الناقد النزيه المنتمى الذى يراعى ضميره ويحترم نفسه وقلمه، ويعتز بمصريته ويحافظ على كرامته وكرامة أمته، متحدية بذلك الدسائس والصعاب المالية حتى آلت إلى ما آل إليه سابقاتها فاختفت بعد العدد الثامن عشر الذى صدر فى ١٧ فبراير ١٩٣٤.

نشر الثقافة السينمائية:

كتب السيد **حسن جمعة** كثيراً عن السينما، بل فى الواقع لم يكف عن الكتابة منذ بدأ كهاوٍ فى مجلة «الصور المتحركة» عام ١٩٢٣ حتى توفى، كان يكتب بغزارة وبإسهاب، ويتحرك فى كل الاتجاهات التى تصب فى صالح السينما فى نهاية المطاف، حتى لايمكن لأى باحث يقوم بدراسة هذه الفترة إلا ويلفت نظره ذلك النشاط الجم المثير للتأمل الذى كان يخدم به السيد **حسن جمعة** الحركة السينمائية فى مصر، وأهم ما تميزت به كتاباته هو الثقافة الواسعة والدراية التامة بكل مكونات الفن السينمائى، وقد بدأ أولا بتثقيف نفسه عن طريق القراءة والمشاهدة والاحتكاك المباشر بالسينمائيين، وكانت النتيجة أن تحول إلى موسوعة سينمائية متحركة تفيض بالعلم والمعرفة، ويلاحظ أن أخصب فترات عطائه كانت فترة كتابته للبلاغ الأسبوعى ثم لمجلة الهلال، والسبب أنه لم يحتل منصبا إداريا فى كلتا المجلتين بل كان متفرغاً للكتابة عن السينما، بعكس بقية المجلات التى كتب فيها وكان يحتل إما منصب سكرتير التحرير كما فى «معرض السينما»، أو رئيس التحرير كما فى «عالم السينما» و «فن السينما» و «العروسة والفن السينمائى»، فقد شغله المنصب الإدارى والإشراف على المجلة ككل عن الكتابة بغزارة كعادته فتميزت مقالاته بالقصر نسبيا بالمقارنة بحجم ما كان يكتبه فى البلاغ الأسبوعى أو الهلال.

كتب السيد **حسن جمعة** عن كل جوانب السينما، وعن كل ما يسهم فى تثقيف القارئ سينمائيا.. كتب عن السينما باعتبارها أعظم مدرسة فى العالم «هذه المدرسة الليلية التى تعدد مدرسوها ومدرساتها وانتشروا فى جميع أنحاء العالم كل يلقى علينا دروسا قيّمة لاتقدر بثمن ولها من التأثير ما يخلد أثره فى النفس، ورغماً عن أن بعضهم يتخذ السينما أداة للتسلية - وهذا خطأ فاحش - فكثير منهم يتخذها أداة لارتشاف كل ما لذ من دروس الحياة من منهلها العذب... ومن الناس كثيرون ليس لهم إلمام بالقراءة والكتابة... لم يحيطوا علما بما يجب عليهم معرفته عن الإنسانية العظيمة التى هم من أفرادها، ولكن السينما قامت مقام مدارسهم الأولى وأكثر» (البلاغ الأسبوعى، ٣١ ديسمبر ١٩٢٦).

كتب عن التمثيل الكوميدى وصعوبته «وما أشق المهنة التى يجب على الممثل الكوميدى أن يفيها حقها حتى يمكنه إضحاك

الجمهور خصوصاً أنه يعتمد فى ذلك على حركاته وتغييراته الوجهية بعكس ممثل المسرح الكوميدى فإنه يمكنه إضحاك الجمهور ببضع كلمات ينطق بها ولو لم يبد أية حركة مضحكة»، وحرص **جمعة** على إبراز الفرق بين الكوميديا الراقية والإسفاف، فقد «كانوا فى بدء عهد السينما يعتمدون فى سبيل إضحاك الجمهور على عدة مواقف سخيفة كأن يلقى أحدهم قطعة من العجين على وجه رجل آخر، أو يسقط أحدهم فى قفص بيض أو فى برميل ملآن بالجير... وهذه أشياء تنافى الذوق الحاضر وتعتبر من أعمال المهرجين» (البلاغ الأسبوعى، ٢١ يناير ١٩٢٧).

حدّث **السيد حسن جمعة** القراء عن مدينة هوليوود التى تعتبر كعبة السينما: «أوجدت السينما لهوليوود مكانة عظيمة فى العالم بعد أن كانت فى خبر كان...... وقد انتخبوها فى بدء عهد السينما محطا لصنع الصور المتحركة وذلك لما لها من الميزات التى تساعدهم فى التصوير إذ كانت شمسها مستمرة فى إمدادهم بضيائها الوهاج... فكانت المناظر تؤخذ على نور الشمس الطبيعى، وقد وجد المخرجون فى «هوليوود» من المناظر المختلفة ما جعلهم يستغنون عن عمل أية رحلة بعيدة لتصوير رواياتهم» (البلاغ الأسبوعى، ٤ فبراير ١٩٢٧)، كما وصف للقراء أكبر وأفخم دار عرض فى العالم وهى **سيما الكابيتول** «تدخل إلى صالة الجمهور يقودك المرشد بكل أدب إلى مقعدك... وقياماً بواجب الإنسانية، خصصت فى هذه الدار غرفة طبية بها طبيب وممرضتان ماهرتان لتطبيب المصابين بأعراض فجائية داخل الدار... وفى الحقيقة، إن جمال سينما «الكابيتول» من العوامل المهمة للتربية.... ومن العناصر التى تساعد على إرضاء الجمهور، التنويع فى تقديم الشرائط والجدة التى هى ضرورية لجلب السرور، أما غرفة العرض فقد جهزت بكل ما يساعد على إراحة أنظار الجمهور... وقد خص عامل غرفة العرض بمهارة فنية عظيمة فإنه قبل عرض الشرائط يفحصها فحصاً دقيقاً حتى إذا وجد فيها أى خلل أصلحه لئلا يسبب عدم إصلاحه إيقاف حركة العرض... وهواء «الكابيتول» يتجدد كل خمس دقائق بواسطة أجهزة مخصصة لذلك وهذا مما يجعل الجمهور على أتم ما يكون من الراحة» (البلاغ الأسبوعى، ٢٥ فبراير ١٩٢٧)، كما وصف للقراءأيضاً أهم وأكبر ستوديو فى هوليوود وهو ستوديو «**مترو جولدوين ماير**» «وفى داخله يستطيع الإنسان أن يرى العالم أجمع على اختلاف طبقاته وتعدد دوله وأجناسه فى وقت لايستغرق أكثر من ٨٠ دقيقة!!!» (البلاغ الأسبوعى، ١ إبريل ١٩٢٧).

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

حدّث **السيد حسن جمعة** القراء عن الخدع السينمائية وشرح لهم بالتفصيل كيف انشق البحر فى رواية «الوصايا العشر»، كما روى لهم الجهود التى تستغرق شهوراً فى عملها «فى سبيل تسلية المتفرج الذى رأى نتيجة هذه المجهودات فى مدة عشر دقائق على الأكثر، وهكذا تظهر السينما المعجزات التى يعجز عن إتيانها أى فن من الفنون الأخرى، ومستقبل السينما كفيل بأن يرينا أكثر وأعظم من ذلك» (البلاغ الأسبوعى، ١١ مارس ١٩٢٧).

تحدث عن فن التعبير بالعيون «دقيق هذا الفن وصعب الوصول إلى تحليل أسراره الخفية، فن مداده النظرات وقلمه الشعور وقرطاسه العيون التى لغتها أقدم لغات العالم وأوقعها تأثيرا فى النفوس... وقد اعتبرت لغة العيون دائما من أكبر النعم التى أنعم الله بها على الإنسان... تصوران العواطف من فرح وسرور إلى حزن وألم إلى دهشة وذهول وغير ذلك من العواطف التى لا تعبر عنها العين بأجلى معانيها فقط بل تعبر عنها بقوة وفصاحة دونهما قوة اللسان وفصاحته» (البلاغ الأسبوعى، ٢٥ مارس ١٩٢٧)، كما تحدث أيضاً عن الأنف وأهميته فى نجاح الممثلة، وكيف أن لكل عضو من أعضاء الوجه أثراً فى إظهار الشخصية «وللأنف أهمية خاصة فى إظهار الشخصية، فهو أبرز مقياس لها، وأدق ترمومتر تعرف به حرارة الروح» (البلاغ الأسبوعى، ٢٣ ديسمبر ١٩٢٧).

حدّث القراء عن نشأة الشركات السينمائية العالمية مثل شركة «فوكس فيلم» وأجرى حواراً مع وكيل الشركة بالإسكندرية لمعرفة «المجهودات التى بذلها القائمون بأعبائها حتى وصلوا بها إلى هذه الدرجة التى جعلتها فى مصاف أكبر شركات السينما فى العالم» (البلاغ الأسبوعى، ٢٢ إبريل ١٩٢٧).

كتب أيضاً عن فن المخرجين الكبار الذين أثروا فى النهضة السينمائية أمثال **جريفيث** الذى كان وصوله إلى هوليوود عام ١٩١٣ «من أول الخطوات التى خطتها هوليوود فى طريق التقدم، وليس هناك رجل آخر عمل ما عمله **دافيد جريفيث** فى سبيل فن السينما، فإنه بعبقريته ومهارته الفنية تمكن من إخراج أعظم الروايات السينمائية التى لم يقارنه أحد فى إخراج مثلها... **ولدافيد جريفيث** فضل كبير على التصوير السينمائى فهو الذى اخترع طريقة تصوير المناظر المقربة التى يسمونها «كلوز أپ Close Up» (البلاغ الأسبوعى، ٤ فبراير ١٩٢٧).. ومنهم أيضاً **سيسيل دى ميل** المخرج النابغ «وإليه يعزى اختراع «الميجافون» لأنه كان أول من استعمله، وهو رجل يعشق الجمال حتى الجنون... وهو قوى الملاحظة... يعتنى اعتناءً تاماً بانتخاب الممثلين الذين يظهرون فى رواياته» (البلاغ الأسبوعى، ١١ مارس ١٩٢٧).. **وشارلى شابلن**، المضحك البائس «فيلسوف يعيش فى

عالم ملآن بالمدهشات»... لايسمح لأحد أن يديره فى رواياته... ويقول المحترفون إنه لو وقع شارلى تحت إدارة مدير فنى آخر لما أمكنه أن يظهر للجمهور براعته ونبوغه اللذين أظهرهما عندما أدار نفسه».. ولاينتخب سوى أشخاص مجهولين يصيّرهم مشهورين، وهو يعرف الحياة بما فيها من رجال ونساء وكبار وصغار وعندما يتكلم يعيره الجميع آذاناً مصغية» (البلاغ الأسبوعى، ١٨ مارس ١٩٢٧).. كتب عن آلة التصوير وقدرتها على ممارسة الخدع السينمائية (البلاغ الأسبوعى، ٦ يناير ١٩٢٨)، كما كتب عن السينما التسجيلية وخدمتها للتاريخ الطبيعى حين تقوم الكاميرا بتسجيل أحراش أفريقيا ومجاهلها وحيواناتها التى على وشك الانقراض (البلاغ الأسبوعى، ١٦ مارس ١٩٢٨).

كان السيد **حسن جمعة** على معرفة باللغة الانجليزية، وساعدته هذه المعرفة على أداء مهمته فى نشر الثقافة السينمائية، فكان يطالع كل ما يقع تحت يده من مجلات أجنبية ويترجم ما يراه مناسباً لتزويد القارئ المصرى بالمعرفة.. ترجم حواراً مع المخرج **سيسيل دى ميل** أجرته معه إحدى محطات اللاسلكى عن السينما التى يعتبرها عين الدنيا واللاسلكى أذنها، وعن قدرته على اكتشاف كواكب السينما، وعن رأيه فى أهم ما يميز النجم السينمائى (البلاغ الأسبوعى، ٢٤ ديسمبر ١٩٢٦).. كما ترجم إحصائية عن الصناعات الأمريكية والتى صدرت فى قائمة دائرة الأعمال التجارية الأمريكية ليبين دخل أمريكا من صناعة الفيلم الذى يعد ثامن الصناعات الأمريكية، كما نقل ما جاء بجريدة «**ذى وول ستريت جورنال**» عن طريقة صرف الدولار حين إخراج فيلم أمريكى (البلاغ الأسبوعى، ٤ مارس ١٩٢٧).. ترجم أيضاً حواراً دار بين أحد مراسلى الجرائد الأمريكية وبين بعض ممثلات السينما فى هوليوود عن «أيهما أضمن للسعادة الزوجية الممثل أم رجل الأعمال» (البلاغ الأسبوعى، ٣ فبراير ١٩٢٨).

ترك السيد **حسن جمعة** البلاغ الأسبوعى، وبعدها بقليل التحق بمجلة الهلال وواصل مهمته التى أخذها على عاتقه وهى نشر الثقافة السينمائية.. كتب فى الهلال كل الذى لم تسنح الفرصة بكتابته فى البلاغ الأسبوعى، كما طور بعض ما كتبه سابقاً وأضاف إليه مثلما فعل حين كتب مرة أخرى عن مدينة هوليوود، وعن فن الكوميديا، وعن لغة العيون والشفاه فى السينما، كما عاد إلى السينما التسجيلية مرة أخرى وأكد على قيمتها الثقافية.

كتب عن السينما الناطقة وعن الجهود التى بذلها المخترعون فى سبيل اختراعها وتطويرها، ثم عن حاضرها ومستقبلها، وكتب عنها مرة أخرى مقارناً بين ما قدمته إلينا وما حرمتنا منه.. كتب عن فجائع الحرب العالمية الأولى كما سجلتها السينما «ولما كانت السينما أداة شعبية لها أعظم الأثر فى نفوس الشعوب» فقد أصبحت «أعظم واسطة للدعوة إلى السلم، لأن جمهورها يعد بالملايين»، ولم يكتف **جمعة** بالحديث عن الأشرطة الحربية والبحرية وأثرها فى خدمة المجتمع، بل شرح للقارئ كيفية صنع هذه الأشرطة كى يعرف ما يلاقيه المخرجون من مصاعب، وحدّث القارئ عن فيلم «الاستعراض العظيم» الذى عرض فى مصر «وقد أنفقت عليه شركة «متروجولدوين ماير» الأمريكية نحو أربعة ملايين من الدولارات، وراحت تبنى القلاع وتشيد البلدان وتغرس الغابات وتقيم الحصون لتصويرها وتدميرها، ولم تقتصر على مجهودات مخرجيها ومديريها وممثليها»... ومما زاد فى عظمة رواية «الاستعراض العظيم»، ولخروج مناظرها مطابقة للواقع، أن جميع الجنود الذين استخدموا فيها تدربوا على الحروب من قبل، وقد قام بقيادتهم أثناء تصوير المناظر الجنرال **مالون** والكولونيل... **بيشوب** اللذان خدما فى الحرب العظمى، حتى لقد أسند إليهما وإلى ضباطهما إخراج جميع المناظر التى تمثل فيها المواقع الحربية دون أن يشترك فى ذلك مخرج الرواية الفنى، وقد عهد إلى الكولونيل **بيشوب** إرشاد المصورين لتصوير المناظر من الجهات المناسبة» (الهلال، مارس ١٩٣٠).

كتب عن السينما فى خدمة الأديان وكيف يتم تمثيل قصص الكتب المقدسة على الشاشة «ولما كان الغرض من إنزال الكتب المقدسة تهذيب النفوس وتبليغ الأحكام الدينية للبشر، فإقدام المخرجين على تصوير هذه الأحكام على الشريط يعد فى الواقع أكبر خدمة يقومون بها فى المجتمع، وهم بذلك يعيدون تبليغ رسالات الأنبياء بطريقة حديثة لها أثرها المعروف فى النفوس» (الهلال، إبريل ١٩٣٠).

تحدث عن أفلام الغرب الأمريكى التى تدور حوادثها حول رعاة البقر، وعن نظرة الناس إليها على أنها مجرد لهو ومضيعة للوقت، وطالب ولو على سبيل التجربة أن نجعلها «موضع درس وتحليل»، لأننا لو فعلنا ذلك «لتكشفت لنا أمور كنا نجهلها... فإن فيها دروساً ومعانى لايلاحظها إلا كل مدقق خبير».. تحدث عن احتياج الإنسان النفسى إلى مواقف البطولة والفروسية، والإعجاب بالمثل الأعلى للرجولة «التى تعمد بقوة ساعدها وسداد نظرها إلى الانتصار والفوز»، كما تحدث عن حاجة الإنسان لنسيان همومه والتفريج عن نفسه بعد عناء يومه، وشرح للقراء بالتفصيل الجهود التى بذلتها شركة «مترو جولدوين» من أجل إخراج رواية «بربارا ابنة الغرب الأقصى» عام ١٩٢٧ والتى عرضت فى مصر، وانتهز الفرصة لكى يحيط القراء علما بمن هم رعاة البقر وأصلهم التاريخى وعاداتهم وتقاليدهم التى يعتقد أنها تتشابه مع تقاليد الأعراب وعاداتهم (الهلال، يونيو ١٩٣٠).

كتب عن الملوك والعظماء وولعهم بالسينما، وعن كيفية تنظيم الحفلات السينمائية فى القصور الملكية، واستعرض عناية ملوك ورؤساء العالم بها ومنهم الملك **فؤاد**، المستر **كوليدج** رئيس الولايات المتحدة السابق والرئيس **هوفر** الرئيس الحالى، الأسرة المالكة فى بريطانيا، وملوك أوروبا وآسيا، وإلى جانب اهتمام الملوك، فإن الأدباء أيضاً أغرموا بها ومنهم الأديب الإنجليزى **برنارد شو** والروائى **إدجار والاس** الذى وضع لها خصيصاً عدة

روايات وقام بإخراج بعضها «ونذكر بهذه المناسبة ما اعتزمه أمير الشعراء أحمد شوقى بك من إعداد العدة لوضع روايات سينمائية يقوم بإخراجها بنفسه، فهو من عشاق هذا الفن الجميل.. وإننا نعتبر أنفسنا سعداء إذا تحققت هذه الغاية التى يسعى إليها أمير الشعراء، فهو بذلك يمكنه أن يثبت للعالم أن فى الشرق كما فى الغرب أدباء بارزين يمكنهم التفوق فى ميدان السينما» (الهلال، أغسطس ١٩٣٠).

كتب عن الجرائد السينمائية التى تُعرض على الشاشة الفضية، وعن كيفية صدورها وكيف تجمع أخبارها، كما اعترض على استخفاف الجمهور بها دون النظر إلى الجهود التى بذلت فى سبيلها «تعرض هذه الجرائد أمام رواد السينما فلايكون موقفهم منها إلا الاكتفاء بمشاهدة ما تحويه من مناظر ومشاهد، أما التفكير فى كيف أُخذت هذه المناظر والمشاهد وأى جهود بذلت فى سبيل أخذها... وكم من مصاعب يتعرض لها القائمون بجمعها وحشدها من جميع أطراف المعمورة، نقول أما التفكير فى ذلك كله فلم يكن ليلقى من كثيرين أية عناية واهتمام»، وشرح للقراء قيمة هذه الجرائد التى نرى فيها صوراً حية لكل جديد فى العالم من حوادث وأخبار، كما أسهمت فى تقريب المسافات بين كثير من الزعماء والعظماء وبين الجمهور «وهناك شخصيات بارزة كان للستار الفضى الفضل فى تحبيبها إلى الجماهير فى جميع أنحاء العالم»، بالإضافة إلى أهميتها من الناحية التاريخية «فإن ما تنقله من حوادث وما تسجله من مناظر لايقتصر فى الانتفاع به على جيلنا الحاضر، بل إن ذلك يتعداه إلى الأجيال القادمة التى تكون لديها صور حية لكل ما يقع فى عصرنا هذا» (الهلال، ديسمبر ١٩٣٠).

وكما كتب عن السينما التى تستلهم أحداثها من الكتب المقدسة وبذلك تكون فى خدمة الأديان، كتب أيضاً عن السينما التى استلهمت أحداثها من التاريخ وأصبحت بذلك فى خدمة التاريخ...كتب عن كيفية إخراج الأفلام التاريخية وعن المصادر التى يعتمد

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

عليها فى إخراجها، «ويكفى أن يفكر القارئ فى دقة وصدق تلك التفاصيل التى يتلمسها فى الأشرطة التاريخية، ليدرك مقدار الجهود التى تستنفد فى استقاء التفاصيل المذكورة من المصادر الموثوق بها».. كتب عن احتياج هذه الأفلام التاريخية إلى أزياء ومفروشات وأسلحة تناسب عصرها، وعن صعوبة امتلاك الشركة المنتجة للفيلم لهذه الأشياء لغلو ثمنها، لذلك فهناك مخازن للتموين تمتلكها شركات كبرى تقوم بتأجيرها لكل من يرغب فى إخراج فيلم تاريخى، أما المشكلة الثانية التى تواجه المخرج فهى اختيار الممثلين الذين تنطبق أوصافهم على الشخصية التاريخية المراد تقديمها، «ويلقى المخرج فى هذا السبيل مشقة كبيرة، إذ ليس من السهل العثور على الممثل الذى تنطبق عليه أوصاف «نابليون» أو «لويس الحادى عشر» أو «بطرس الأكبر» أو غير هؤلاء من أبطال التاريخ البارزين» (الهلال، يناير ١٩٣١).

كتب عن السينما بوصفها أداة للتثقيف، وعن بداية تدريسها فى الجامعات «لأول مرة فى تاريخ الجامعات نسمع أن جامعة من أشهر جامعات أمريكا - وهى جامعة كاليفورنيا الجنوبية - تجعل من ضمن برنامجها الدراسى دراسة فن السينما باعتباره نوعاً جديداً من أنواع الثقافة جديراً بالعناية والاهتمام، خاصة بعد ما أداه هذا الفن للعالم من خدمات علمية جليلة.. تحدث عن السينما العلمية التى تبحث فى التاريخ والطب والزراعة والصناعة، وأهميتها المزدوجة فهى تساعد العالم والطبيب والمؤرخ على تأدية أعمالهم وعلى عرضها على أكبر عدد ممكن من الجمهور، وهى فى الوقت نفسه تشكل زاداً ثقافياً للمتفرج يستقى منها كثيراً من المعلومات التى تفيده فى حياته «ولو أننا تحدثنا عن النواحى التى تستخدم فيها السينما كأداة للتثقيف والتهذيب لطال بنا الحديث وتشعب إلى نواح أخرى يضيق عنها المجال» (الهلال، فبراير ١٩٣١).

ومن أهم الدراسات أيضاً التى كتبها فى هذه الفترة لمجلة الهلال ثلاث دراسات: واحدة عن كيفية صنع الرسوم المتحركة، والثانية عن السينما الاستعراضية، أما الأخيرة فكانت عن عالم الطبقات الدنيا والخارجين عن القانون بوصفهم منبع إلهام جديد للمخرجين السينمائيين.. كانت هذه الدراسات من أوائل ما كتب فى هذا الموضوع بشكل علمى وموسع، وتكمن أهمية الدراسة الأخيرة فى أنها شرحت للجمهور باقتدار مزايا دخول الفن السينمائى إلى هذا العالم السفلى وأهميته بالنسبة لرجال الشرطة وعلماء النفس وللمشاهدين الذين جعلتهم السينما يتفهمون الموقف، بل جعلتهم «ينظرون إلى المجرمين غير النظرة التى كانوا ينظرون إليهم بها من قبل.. ينظرون إليهم كأشخاص لهم عواطف ومشاعر كما لغيرهم من الناس، بل ويعطفون عليهم وقت أن يستدعى الموقف العطف عليهم»، ولذلك فإليه يرجع الفضل فى تعريف القارئ المصرى بهذه المجالات (الهلال، يوليو، ديسمبر ١٩٣١، فبراير ١٩٣٢).

التأريخ

كان الفن السينمائى فنا جديداً على مستوى العالم كله، وقد تسابق المخترعون من جميع أنحاء العالم مثل فرنسا وإنجلترا وألمانيا وأمريكا من أجل الفوز بأسبقية اختراع الفن السينمائى، كما تسابقوا من أجل تحسينه وإضافة الصوت إليه وتطويره واستخدامه فى شتى المجالات، وقد تابع السيد حسن

جمعة هذه المحاولات كلها منذ وقت مبكر وبالتحديد منذ بداية كتابته للبلاغ الأسبوعي، وسجلها وأرخ للمحاولات التي سبقتها حتى وصلت إلى شكلها الحالي ونقل إلى القارئ المصري كل ما دار على الساحة من محاولات قبل استقرار هذا الفن في الدول الأوروبية وأمريكا.

كان القراء في مصر متعطشين لمعرفة تاريخ هذا الفن الوليد، ولم يتردد السيد حسن جمعة في إرواء هذا العطش فكتب بالتفصيل في دراسة طويلة نشرت في عددين (البلاغ الأسبوعي، ٨، ١٥ إبريل ١٩٢٧) عن أصول هذا الفن الذي يعزى للاختراع الصيني «الخيالات الصينية»، في القرن الثامن عشر، كما يعزى أيضاً إلى اختراع «الفانوس السحري» الذي كان معروفا منذ مدة طويلة، ثم تعرض للأجهزة المختلفة التي تلت ذلك حتى وصل إلى أديسون والأخوين لوميير، ثم أرخ لتاريخ التمثيل السينمائي وللممثلين والشركات السينمائية، مدعماً هذه الدراسة بالصور والرسوم التوضيحية شارحاً بالتفصيل طريقة عمل كل جهاز ليعطي القارئ فكرة موثقة عن كيف طرأت فكرة الصور المتحركة لأول مرة على رءوس مخترعيها، وكما أرخ في البلاغ الأسبوعي لنشأة فكرة الصور المتحركة وكيف تطورت، أرخ أيضاً للحركة السينمائية في مصر، سرد تاريخ الأندية السينمائية التي تأسست في مصر وأسباب فشل كل منها، كما سرد تاريخ الشركات السينمائية المصرية (البلاغ الأسبوعي، ٦ مايو ١٩٢٧).. ومنذ مقالاته التأريخية في البلاغ الأسبوعي التي بدأها عام ١٩٢٧ وهو لم يكف عن التأريخ طيلة حياته.. مارس هذه المهمة بصبر وأناة وروح المدرس المتفاني الذي يعيد ويكرر المعلومة حتى يطمئن أنها وصلت ورسخت وتأسست في ذهن المتلقي.. مارس هذه المهمة في كل الصحف والمجلات التي كتب فيها دون استثناء، كما مارسها أيضاً في كل الكتب التي ألفها. بعد «البلاغ الأسبوعي» كتب في «عالم السينما» مؤرخاً للصحافة السينمائية المصرية «فإن من الواجب علينا أن نأتي هنا على شيء من سيرتها للذكرى والتاريخ حتى نكون قد سجلنا كل صغيرة وكبيرة لها علاقة بفننا هذا» (عالم السينما، عدد ١، ٥ سبتمبر ١٩٢٩).

ما لبث جمعة أن التحق بمجلة الهلال وهناك استمر في مسيرة التأريخ وعاد إلى الكتابة مرة أخرى عن تاريخ الصور المتحركة وشبه هذا التاريخ بقصص ألف ليلة وليلة من حيث غرابته.. كان التركيز هذه المرة على تاريخ السينما الأمريكية، فاستعرض «الجهود التي بذلها المخترعون في سبيل الصور المتحركة والتطورات التي مرت عليها هذه الجهود»، وهو في الواقع لم يبدأ إلا بجهود توماس أديسون وچورچ إيستمان صاحب مصانع آلات كوداك الذي اخترع الشريط الحساس.. تحدث جمعة عن أخطر أعداء الفن السينمائي في أمريكا في مرحلة البداية وهم «أرباب المسرح الذين كانوا يجعلونها موضع زرايتهم وتهكمهم»، كما تحدث عن «إعراض كل صاحب موهبة تمثيلية عن الوقوف أمام «الكاميرا» أو آلة التصوير» لأن الاعتقاد الذي كان سائداً في ذلك الوقت هو أن الظهور على اللوحة الفضية يعد فضيحة كبيرة»، وإذا حدث أن وافق البعض على الظهور لحاجتهم الماسة إلى المال، كانوا يشترطون «ألا تظهر أسماؤهم على الشريط حتى لايعرضوا سمعتهم للضياع» (الهلال، يولية ١٩٣٠)، ثم تلا تلك الدراسة بدراسة تأريخية أخرى عن دور العرض السينمائي في العالم، فتعرض لماضيها ثم حاضرها ومستقبلها (الهلال، يونية ١٩٣١)، ولم ينس قبل أن يترك الهلال بوقت قليل أن يكتب عن السينما المصرية فعاد للحديث عن «الجهود التي بذلت في سبيل إحياء صناعة السينما في بلادنا، فيعيد التأريخ للأندية السينمائية في مصر قبل أن يتحدث عن واجب الشركات السينمائية المصرية، وواجب الحكومة والشعب المصري تجاه الفن السينمائي» (الهلال، نوفمبر ١٩٣١)، حتى جريدة الأهرام لم تسلم من عشق السيد حسن جمعة وإيمانه بأهمية التأريخ، ففي مقالة له بعنوان: تاريخنا في عالم السينما: الأندية السينمائية في مصر، أعلن عن رأيه في أهمية التأريخ «ونحن وإن كنا حديثي العهد بهذا الفن، إلا أنه من حقنا أن يكون لنا تاريخ في عالم السينما كما لغيرنا... وأنا كفرد من عشاق هذا الفن في مصر تتبع كل حركة من حركاته وساهم في بعض منها، أرى أن في تسجيل هذا التاريخ وإعلانه ما يساعد على إنهاض السينما في بلادنا، ففي ثنايا «تاريخنا في عالم السينما» وإن قصر أمده ما لو اطلع عليه كل وطني غيور لعرف واجبه نحو المشتغلين بهذا الفن في مصر ولأدرك كيف أن الحالة التي وصلنا إليها إنما هي وليدة جهود قام بها شباب مصر المتحمسون لهذا الفن وتضحيات بذلوها راضين باعتبارها أساساً يقوم فوقه كل ما يبذل بعدئذ من جهود وتضحيات» (الأهرام، ٢٢ أغسطس ١٩٣٣)، وهكذا ظل جمعة يواظب على هذه المهمة فنشر في مجلة «فن السينما» سلسلة دراسات تأريخية[٣٣] بعنوان: من تاريخ الصور المتحركة، تحدث فيها عن تاريخ السينما في أمريكا، وتاريخ مدينة هوليوود، وتاريخ السينما في إنجلترا.

لم تشبع هذه الجهود رغبة السيد حسن جمعة في التأريخ بشكل شامل وموسع، ففكر في إصدار موسوعة سينمائية[٣٤]، تصبح بمثابة دليل سينمائي عالمي للمشتغلين بالسينما كمحترفين، وللمهتمين بالسينما كهواة..كان في نيته إصدار هذه الموسوعة في عدة أجزاء، وحين تكتمل هذه الأجزاء يصبح بين يدي القارئ مكتبة سينمائية شاملة لكل ما يهمه معرفته «عن السينما والمشتغلين بها وعن أساليب عملهم وعن أسرار هذا الفن وطرق إخراج أفلامه وكتابة سيناريواته وتمثيل رواياته وتصويرها وتجهيزها للعرض، هذا فضلا عن تراجم مختصرة لأكثر من ألف شخص من المشتغلين بالسينما، وهذا كله محلى بمجموعة من الصور النادرة»[٣٥].

لم يُكتب لهذه الأماني الطموحة النجاح ولم يستطع السيد حسن جمعة إصدار أكثر من جزءين من هذه الموسوعة ثم توقف لخلافات مع الناشر چورچ أبو داود، وفي الجزء الأول من هذه الموسوعة الذي صدر

السيد حسن جمعة والسينما المصرية

فى أغسطس ١٩٣٤، والتى أطلق عليها اسم: دائرة معارف السينما، مارس مهمة التأريخ للفن السينمائى، فذكر فى دراستين مطولتين شملتا معظم صفحات الجزء الأول، تاريخ السينما منذ كانت فكرة حتى آخر أيام السينما الصامتة، مع ذكر تاريخ أشهر ممثليها وأشهر الأفلام، ثم السينما الناطقة وما بذل فيها من جهود حتى وصلت إلى حالتها الراهنة، مرفقا هذه الدراسة الأخيرة بنظرة مستقبلية لما سيصبح عليه فن السينما فى المستقبل، أما الجزء الثانى من هذه الموسوعة، الذى صدر فى سبتمبر ١٩٣٤، فقد كان مقرراً له أن يؤرخ للسينما فى مصر، مع ذكر المجهودات السينمائية فى سوريا، المغرب، تركيا، اليابان، والصين، كما ذكر **جمعة** فى نهاية الجزء الأول، وكالعادة تقلصت طموحات **جمعة** ولم يستطع أن يؤرخ إلا للحركة السينمائية فى مصر.. أرخ للصحافة السينمائية، أرخ لدور العرض فى مصر.. أرخ للجمعيات أو الأندية السينمائية، أرخ لفجر النهضة السينمائية فى مصر وذكر أن أول مصرى مثّل للسينما كان **محمد كريم**، وأول مصور سينمائى مصرى كان **محمد بيومى**، وأول جريدة سينمائية كانت **جريدة آمون**، وأول شركة سينمائية مصرية هى **شركة مصر للتمثيل والسينما التى أسسها طلعت حرب**.

لم يكتف **السيد حسن جمعة** بالمقالات التاريخية فى الصحف والمجلات، كما لم يكتف بالدراسات المطولة فى دائرة معارف السينما، ومن ثم اتجه إلى تأليف الكتب، أصدر عام ١٩٤٥ كتابا بعنوان: (عاصرت السينما ٢٠ عامًا)، كان فى معظمه، إن لم يكن كله، تأريخًا.. أعاد التأريخ للصحافة السينمائية فى مصر، أرخ للممثلين المصريين القدامى الذين رحلوا منذ مدة إلى أمريكا وأوروبا بحثًا عن العلم أو المجد، وعاد بعضهم بينما ضاع البعض الآخر، كما أعاد التأريخ للسينما العالمية الصامتة ونجومها الأوائل.. أرخ لنشأة السينما المصرية.. الصامتة والناطقة، ولنشأة الشركات السينمائية المصرية، أرخ لممثلين لمعت شخصياتهم ثم أفل نجمهم إما بسبب الرحيل عن مصر والعودة إلى بلادهم، أو بسبب الاعتزال، أو الرحيل عن الحياة.. أرخ لأهم الأحداث فى تاريخ السينما المصرية منذ عام ١٩٢٥ حتى عام ١٩٤٥.. أرخ للنجوم الأجانب الذين زاروا مصر فى رحلة عمل أو سياحة، ثم أرخ لتاريخ مدينة الإسكندرية وأثرها فى النهضة السينمائية، كما أرخ لتاريخ فن الدعاية السينمائية فى مصر وتطور وسائل إغراء الجمهور على التردد على دور السينما.

كانت هذه هى أهم إسهامات **السيد حسن جمعة** ككاتب أو ناقد سينمائى، ولكنه لم يكتف بهذه الوظيفة بل مارس كل الأعمال السينمائية الأخرى من كتابة سيناريو إلى مساعد مخرج ومونتير وماكيير إلى ممثل.. كانت أول تجربة له فى الحقل السينمائى فى فيلم «فاجعة فوق الهرم» إخراج **إبراهيم لاما** وإنتاج شركة كوندور فيلم عام ١٩٢٨، ويقول **السيد حسن جمعة** عن إسهاماته فى هذا الفيلم: «كنت كاتب سيناريو... كنت مهندس ديكور... كنت مهندس كهرباء... كنت عامل ماكياج... كنت مساعد مخرج... كنت مصوراً... كنت ممثلا... كنت مؤلف مونتاج»(٣٦).. قام أيضًا بكتابة السيناريو لفيلم «الاتهام» الذى أخرجه **ماريو فولبى** عام ١٩٣٤، كما قام بكتابة الحوار لفيلمىّ «شبح الماضى» و«معروف البدوى» اللذين أخرجهما **إبراهيم لاما** عامىّ ١٩٣٤ و ١٩٣٥(٣٧)، كما تعاون على مختلف المستويات تأليفًا وتمثيلا وإخراجًا وإنتاجًا فى فيلم «تيتا وونج» الذى أخرجته **أمينة محمد** عام ١٩٣٧(٣٨)، وظل طيلة حياته الصحفية ينشر كثيراً من السيناريوهات فى عدة مجلات مثل «الحديقة والمنزل» و «الكواكب» وغيرها(٣٩)، وقد أكسبته هذه الممارسة العملية كثيراً من الخبرة والدراية ظهرتا بوضوح فى كتاباته كلها.

تأثر **السيد حسن جمعة** بوظيفته كمدرس فى بداية حياته العملية فغلبت على كتاباته أسلوب وروح المعلم.. كان يكتب بسلاسة وسهولة ووضوح، كما كان يتصف بالنفس الطويل والصبر والأناة وإعادة ما يقول مرة ومرات بطرق مختلفة ومن زوايا متعددة حتى يطمئن تمام الاطمئنان إلى استيعاب القارئ ووصول المعلومة إلى المتلقى، وأهم ما تميزت به كتاباته هو حسن الاستعداد وشدة الإلمام بالمادة التى يقدمها للقارئ، فهو يكتب عن الموضوع مغطيا كل جوانبه، شارحًا كل دقائقه، مستعيناً بالصور دائمًا والرسوم التوضيحية كثيراً، ضاربا كثيراً من الأمثلة بأسماء الأفلام وأسماء الممثلين مقارنا بين فيلم وآخر وبين ممثل وآخر، مستعرضًا ما حدث فى الماضى، واصفًا ما يحدث فى الحاضر، ومتنبئًا بما يمكن أن يحدث فى المستقبل، وكانت النتيجة أن قارئ **السيد حسن جمعة** كان يشعر بالرضا والامتلاء لغزارة وجدية المادة المقدمة إليه، والأهم أنه كان يشعر أن هذا الكاتب يحترمه ويبذل كل جهد ممكن لإمداده بالمعلومات الصحيحة من مصادرها الأصلية؛ يحترمه ولذلك فإن المخرج **صلاح أبو سيف**، الذى بدأ حياته ناقداً سينمائياً، لم يستطع أن يخفى إعجابه **بالسيد حسن جمعة** حين كتب فى الثلاثينيات مقارناً بين بعض النقاد من ضمنهم **جمعة** فكتب يقول: «عاصر السينما منذ بدء نشأتها فى مصر، لذا فهو خير من يتحدث عن تاريخها، بل يكاد يكون الكاتب الذى تخصص فى الكتابة عن تاريخ السينما فى مصر والعالم، حتى فى نقده للأفلام وسرده للأخبار يجتهد دائما أن يقدم لك تاريخا للحالة فى الماضى ويقارنها بالحاضر.. أول من قرأت له مقالا فنيًا باللغة

العربية فى مصر... كانت السينما مازالت حلما يجول فى مخيلة الهواة... وفجأة رأينا **السيد حسن جمعة** ينشر مقالات وأبحاثاً فنية فى البلاغ الأسبوعى عن السينما... وغير ذلك من المعلومات التى كانت حينذاك تعتبر الأولى من نوعها، والتى كانت خير مساعد للهواة على تفهم حقيقة الفن.. مطلع بل يكاد يكون دائرة معارف كاملة.(٤٠).

ظل السيد **حسن جمعة** يخدم الحركة السينمائية على مدى أربعين عاماً، وترك حصيلة لايستهان بها كماً وكيفاً تعتبر رصيداً بالغ الثراء للدارسين وتسهم فى توثيق كثير من المعلومات التى يدور حولها الجدل، ورغم هذا فقد ظل منسيا من معظم النقاد والدارسين.. ليس له عضوية بنقابة الصحفيين رغم أنه عاش حياته كلها صحفياً، ولم يكن عضواً بنقابة السينمائيين رغم أنه لم يكتب إلا للسينما.. قضى أزهر فترات عطائه فى مؤسسة دار الهلال ورغم هذا فليس فى ملفه سوى مقالة وحيدة كتبها الناقد **حسن إمام عمر** عام ١٩٧٧ إبان الاحتفال باليوبيل الذهبى للسينما المصرية، وليس له ملف فى أرشيف أى من الدور الصحفية رغم أنه كتب فى جريدة الأهرام كما كتب فى مجلة **روزاليوسف**، والتكريم الوحيد الذى حظى به هذا الناقد الرائد كما يطالعنا **محمد السيد شوشة** فى كتابه «رواد ورائدات السينما المصرية»، ص ١٥٨، هو حفر اسمه على لوحة رخامية تضمنت أسماء ٥٩ رائدا ورائدة من الرواد بمناسبة الاحتفال باليوبيل الذهبى، واللوحة موجودة فى مدخل قاعة الوزير بأكاديمية الفنون! ■

الهوامش:

(*) كلمة «السيد» هى جزء من اسمه وليست لقب تبجيل أو احترام مثل الأستاذ أو الأفندى على حد تعبير القراء والكتاب فى تلك الفترة، وقد وقع كثيرون فى هذا الخطأ أو الخلط، فقد كتبت مجلة «البلاغ الأسبوعى» التى كان ينشر فيها **جمعة** مقالاته السينمائية اسمه فى فهرسها الموجود فى نهاية كل عدد «**حسن أفندى جمعة**» عدة مرات، ثم عادت إلى تصحيح الاسم وإضافة لفظة «السيد» إليه بعد أن تبين لها أنه جزء من الاسم وليس لقباً، كما وقع فى الخلط نفسه قراء مجلة «الصور المتحركة»، فقد علق أحدهم على ما يرسله **السيد حسن جمعة** من اقتراحات بقوله «أرافق على اقتراح **حسن أفندى جمعة**» ظناً منه أن لفظة «السيد» مثل لفظة «أفندى».. ويتحمل السيد **حسن جمعة** جزءاً من المسئولية عن هذا الخلط فقد وقع مرة باسم حسن فى بداية مراسلاته مع مجلة «الصور المتحركة»، ربما استسهالا ثم لم يعد إليه مرة ثانية، وكان يحرص على كتابة اسمه ثلاثياً حتى لايحدث هذا الخلط مرة أخرى، راجع مجلة «البلاغ الأسبوعى»، فهرس الأعداد ١٤ - ٢٠، عام ١٩٢٧، وما قبله وبعده، ومجلة «الصور المتحركة»، عدد ٥، ص ٢١، وعدد ٩، ص ١١، عام ١٩٢٣.

(١) الإسكندرية مهد السينما فى مصر، جابر موافى، العروسة والفن السينمائى، عدد ٥٦٩، ٢٩ يناير ١٩٣٦، ص ١٢.

(٢) راجع السيد **حسن جمعة**، دائرة معارف السينما، القاهرة، أبو داوود، ١٩٣٤، ج ١، ص ٧ - ١٤.

(٣) على شلش، النقد السينمائى فى الصحافة المصرية: نشأته وتطوره، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٧٤، ويلاحظ أن العدد الأول من مجلة «السينما، أو فن السينما» صدر فى ١٥ أكتوبر ١٩٣٣، والعدد الثانى فى ٢٩ أكتوبر ١٩٣٣، وبالتالى فإن تاريخ ٢١ أكتوبر ١٩٣٣ الذى ذكره د. شلش تاريخ يفتقد الدقة، ويبدو أنه شاهد المجلة ابتداء من العدد الثانى فتصور أن العدد الأول قد صدر قبله بأسبوع فى حين أنه صدر قبله بأسبوعين نتيجة لبعض المشاكل التى واجهتها المجلة.

(٤) السيد حسن جمعة، دائرة معارف السينما، القاهرة، أبو داوود، ١٩٣٤، ٢، ص ٦٢.

(٥) على شلش، النقد السينمائى، ص ٩٨.

(٦) السيد **حسن جمعة**، الدائرة، ج ١، ص ٨.

(٧) المصدر السابق.

(٨) على شلش، النقد السينمائى، ص ٧٥، نقلا عن مجلة «العروسة»، عدد ٥٨٩، ١٧ يونيو ١٩٣٦، ص ٤.

(٩) السيد **حسن جمعة**، الدائرة، ج ١، ص ٨.

(١٠) المصدر السابق، ص ٨ - ٩.

(١١) المصدر السابق، ص ٩ - ١٠.

(١٢) السيد حسن جمعة، الدائرة، ج ٢، ص ٦٥.

(١٣) «البلاغ الأسبوعى»، ٦ مايو ١٩٢٧، ص ٢٨.

(١٤) جريدة الأهرام، ٢٢ أغسطس، ١٩٣٣، ص ٣.

(١٥) هذه المعلومات مستقاة من الناقد سمير فريد الذى يحتفظ ببعض أعداد من هذه النشرة، لذلك فهى أقرب إلى الصحة مما أورده الناقد **أحمد الحضرى** فى كتابه: (تاريخ السينما فى مصر)، ١، ص ٢٠٦، أنه صدر من هذه النشرة خمسة أعداد أولها فى يوليو وآخرها فى نوفمبر ١٩٢٦، لأنه كما يقرر لم يتمكن من الاطلاع على أى عدد من أعداد هذه النشرة، كما أنه لم يذكر المصدر الذى استقى منه هذه المعلومات.

(١٦) معظم الأبواب الخاصة بالسينما فى المجلات التى سبقت «البلاغ الأسبوعى» مثل «السمير المصور» و «المضمار» وغيرها، كانت تسمى «عالم السينما».

(١٧) السيد **حسن جمعة**، الدائرة، ج ٢، ص ٦٥.

(١٨) المصدر السابق، ص ١٠٦.

(١٩) راجع «البلاغ الأسبوعى» عدد ٢ ديسمبر ١٩٢٧.

(٢٠) السيد **حسن جمعة**، الدائرة، ج ١، ص ١٣.

(٢١) المصدر السابق، ص ١٤.

(٢٢) صدر العدد الأول فى ١٥ أكتوبر باسم «السينما»، ثم اضطرت جماعة النقاد إلى تغيير اسمها إلى «فن السينما» لأنه اتضح أن هناك مجلة أخرى بالاسم نفسه، وبالتالى اضطروا إلى تأخير إصدار العدد الثانى لحين انتهاء المدة القانونية، كما هو مدون فى افتتاحية العدد الثانى، فصدر العدد الثانى فى ٢٩ أكتوبر وهو ما حدا بالدكتور أحمد المغازى إلى تصور أنها نصف شهرية (انظر الحركة الوطنية والتخطيط الفنى، ص٥٣).

(٢٣) يذكر الدكتور المغازى أن منصب سكرتير التحرير ظهر أول مرة مع ظهور مجلة «الفيلم» أو «سينما الشرق» التى صدرت فى أول مايو عام ١٩٤٨ .. انظر: الحركة الوطنية والتخطيط الفنى، ص ٦٤.

(٢٤) يذكر الدكتور على شلش أن أول عدد صدر فى ٢١ أكتوبر ١٩٣٣، وأنها توقفت عن الصدور فى ١٠ فبراير ١٩٣٤ .. انظر: النقد السينمائى فى الصحافة المصرية، ص ١٤٩.

(٢٥) انظر على سبيل المثال لا الحصر دراسته عن السينما الألمانية فى مجلة الهلال، مارس، ١٩٣١.

(٢٦) على شلش، النقد السينمائى، ص ٣٠.

(٢٧) المصدر السابق، ص ٢٦.

(٢٨) محرر أول جريدة سينمائية فى العالم، كاتب وناقد ومخرج سينمائى أمريكى

. Brewster, Eugene, 1871 - 1939

(٢٩) على شلش، النقد السينمائى، ص ٢٥.

(٣٠) المصدر السابق، ص ٢٦، نقلا عن:

Manvel, Roger. (ed.): The Cinema 1952, A Pelican Book, London, 1952. p. 139.

(٣١) السيد حسن جمعة، عاصرت السينما ٢٠ عاما، القاهرة، مجلة الفؤاد، ١٩٤٥، ص ١٢٦.

(٣٢) راجع شلش، النقد السينمائى. ص ٢١.

(٣٣) هذه المقالات غير موقعة ولكنها إعادة لما سبق نشره موقعا فى مجلة الهلال.

(٣٤) هى أول موسوعة سينمائية تصدر فى العالم باللغة العربية، وهو عمل لم يسبقه إليه أحد، ولكنه فتح الباب لمحاولات أخرى، ومن أشهر الأمثلة المحاولة التى قام بها الناقد محمد كامل مصطفى فى مجلة «الكواكب السينمائية» عام ١٩٣٤ والتى طعن فيها على محاولة جمعة، ومحاولة جاك باسكال فقد أصدر الدليل السينمائى عام ١٩٤٧ الذى صدر منه ثلاث طبعات كان آخرها عام ١٩٥١ ثم توقف.

(٣٥) السيد حسن جمعة، الدائرة، ج ١، ص ١٤.

(٣٦) انظر السيد حسن جمعة، عاصرت السينما، ص ٤١ - ٤٦.

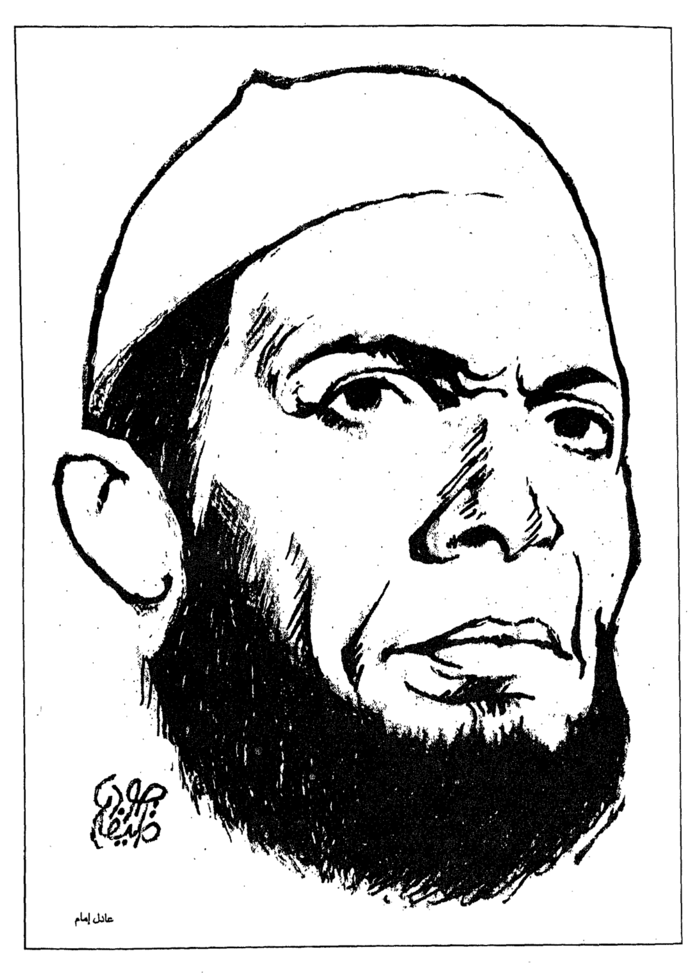
(٣٧) انظر إلهامى حسن، محمد طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية ١٨٦٧ - ١٩٤١ .. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ .. ص ١٩٣، ١٩٤، ٢٠٠، ٢٠٩.

(٣٨) محمد السيد شوشة، رواد ورائدات السينما المصرية، ص ٤٥.

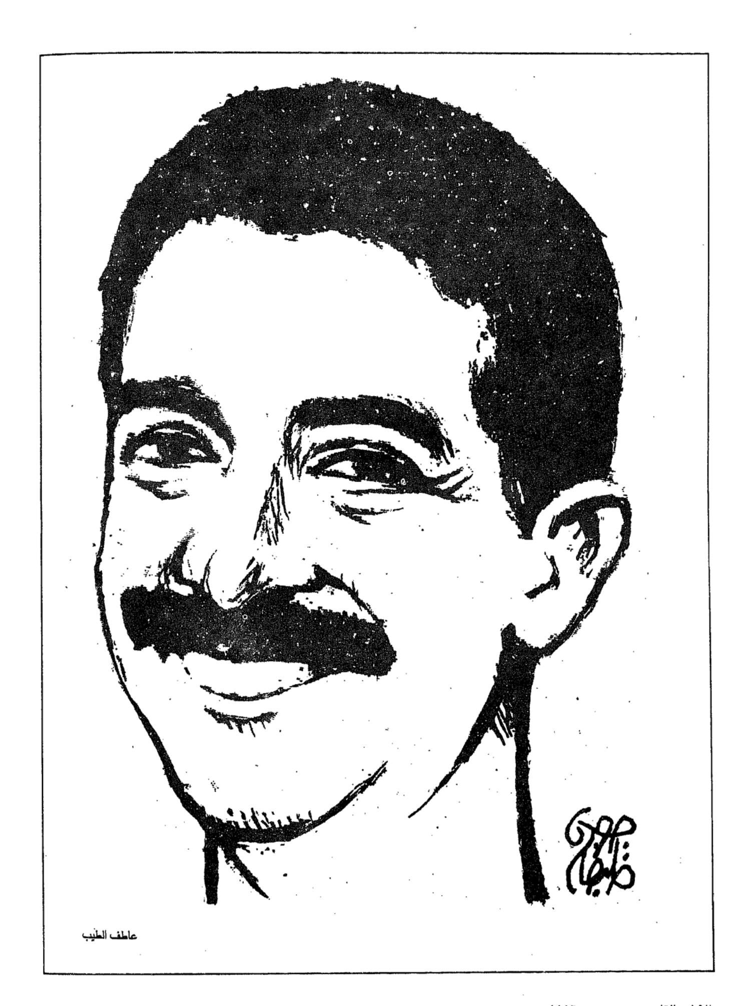
(٣٩) انظر على سبيل المثال لا الحصر مجلة «الحديقة والمنزل» العدد الخاص (الفنون والملاهى)، العدد ٩٣، ٤ ديسمبر ١٩٣٩، ص ٣٠ - ٣٥، و ٤٣ - ٤٦، ومجلة «الكواكب» ٢٥ يونية ١٩٥٧، ص ٣٠ - ٣١.

(٤٠) نقاد السينما فى مصر كما يراهم أحد الهواة - صلاح أبو سيف، العروسة، عدد ٥٨١، ٢٩ إبريل ١٩٣٦.





القاهرة ـ يناير ـ ١٩٩٧ ـ



عاطف الطيب



المؤلفات السينمائية لمحمود خليل راشد

أسامة القفاش

ناقد سينمائى مصرى

فـ يعتبر محمود خليل راشد أحد رواد السينما المصرية المجهولين فباستثناء الشذرات التى كتبها شيخ المخرجين أحمد كامل مرسى [1] عن الرجل ومؤلفاته وأعماله السينمائية لم يكن يوجد أى مرجع يتكلم عنه [2] ولا يتضمن الكتب التى تتحدث عن تاريخ السينما المصرية أفلام راشد التى أنتجها بين عامى ١٩٢١ - ١٩٣٢[3].

كان راشد إذن شخصية غامضة حتى نشر بحث أسامة القفاش عن محمود خليل راشد وفيلمه «مصطفى أو الساحر الصغير» مع تحقيق الفيلم وإعادة طبعه عام ١٩٩٢ أثناء مهرجان القاهرة السينمائى الدولى [4]. مع هذا البحث اتضحت معالم صورة راشد كرائد من رواد السينما المصرية وصاحب الفيلم المصرى الصامت الطويل (أكثر من ٦٠ ق) الوحيد الباقى من هذه الفترة وهو فيلم «مصطفى أو الساحر الصغير» [5].

وقد اعتمد الباحث فى دراسته تلك على كتابات راشد الكثيرة والتى زادت على ٩٠ كتاباً فى شتى مجالات العلم والمعرفة. وكما قال سمير فريد فى كتابه «صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية»[6] «يعتبر راشد رائداً تربويا ومعلما» بمعنى أنه كان يشعرأن ثمة رسالة فى عنقه وهى نقل المعارف الأجنبية إلى مصر.. كان راشد يمثل شخصية نموذج سادت فى بدايات القرن العشرين وهى شخصية المخترع أو المكتشف حيث كان ثمة انبهارعام بالمعارف والعلوم وإيمان شديد بالقدرة السحرية للعلم والتكنولوجيا وهو الأمر الذى نجده فى مؤلفاته المتعددة [7].

ولقد بدأ اهتمام راشد بالسينما فى فترة مبكرة من حياته كما يخبرنا فى كتابه قصتى وقصة مخترعاتى ربما وعمره ١٢ عامًا فقط[8] وورد أول ذكر للسينما فى مؤلفه «سنية أو فتاة الإسكندرية» وهى روايته الأولى البوليسية وأصدرها عام ١٩١٢ وتحدث فيها ص ٦٨ [9] عن استخدام السينما لمكافحة الجريمة ثم تحدث فى رواية أسماها «الحقيقة والخيال» صدرت عام ١٩١٣ عن انتشار الصور المتحركة فى مصر [10] ونظراً لاهتمام راشد الجم بالسينما وبكافة المخترعات الحديثة نراه يتكلم عنها كثيراً فى عديد من كتاباته سواء الصحفية أو فى كتبه، وتتميز كتاباته بشكل عام بالتعليمية والتبسيط وكثرة المعلومات، وهى كتب غزيرة تنم عن ثقافة علمية واسعة واطلاع كبير على المجلات والكتب التى كانت تصدر فى أوروبا وأمريكا بغرض تبسيط العلوم[11].

٢ - الكتابات السينمائية.

اتسمت الكتابات السينمائية لراشد بالسمات العامة نفسها التى ميزت كتاباته كلها ألا وهى :

١ - التعليمية.

٢ - التبسيط للوصول للجمهور.

٣ - المعلوماتية الغزيرة.

ويمكننا بشكل عام أن نصنف كتابات راشد فى مجال السينما والفنون البصرية إلى قسمين كبيرين كل منهما يتضمن أقساماً صغيرة فرعية. هذان القسمان هما :

١ - كتابات تعنى بالسينما تحديداً.

٢ - كتابات عامة تتضمن معلومات سينمائية أو فصولا عن السينما.

ويرجع هذا فى الأساس لأن راشد الباحث والمخترع والمعلم لم يكن مشغولا بالسينما كفن فى ذاته وإنما كان مبهوراً فى الأساس بالجانب التقنى للسينما، ولذا نراه يكتب عن السينما ذات الرائحة والسينما المجسمة وغير ذلك من اختراعات لم تضف كثيراً للجانب الفنى[12].

كما يتضح هذا الانبهار «بالتقنى» فى السينما من خلال امتلاء فيلمه الباقى لدينا «مصطفى أو الساحر الصغير» بالحيل السينمائية والتى يفسرها لنا كثيراً سواء فى مقالاته [13] أو فى كتبه. [14]

وفى إطار هذا التقسيم العام يمكننا - كما ذكرنا - تصنيف الكتابات السينمائية إلى كتابات تقنية علمية يغلب عليها الطابع العلمى البحت كما فى كتاب الكيمياء فى التصوير والسينما وكتابات سينمائية نقدية تتضمن آراء اجتماعية ورؤى تاريخية وتعليمية مثل كتاب فجر السينما وكتابات دراسية مثل سيناريو نار تحت الرماد.

وتوضح الخريطة الشجرة الطوبوغرافية التالية هذا التقسيم.



● **الخريطة / الشجرة الطوبوغرافية لكتابات راشد السينمائية**

ويعتبر البحث الحالى هو أول بحث يعرض كتابات راشد السينمائية رغم ذكر بعضها فى أبحاث كثيرة ربما كان آخرها بحث كمال رمزى فى حلقة البحث الرابعة[15].

٣ـ عرض الكتابات السينمائية :

٣.أـ الكتابات العامة :

وهى تلك الكتب التى تتضمن موضوعات عامة ولكنها تحتوى على فصول خاصة بالسينما، وهذه الكتب هى «بستان المعارف» ويتضمن عدة فصول خاصة بالسينما. وقصتى وقصة مخترعاتى ويتضمن فصلا خاصًا عن علاقة راشد بالسينما. وعجائب العلم والاختراع، ويتضمن عدة فصول خاصة بآخر التطورات التقنية فى السينما فى الثلاثينيات.

٣.أ. ١ ـ بستان المعارف:

الناشر: مطبعه الدكتور راشد

العنوان الكامل : بستان المعارف.

زهرات عاطرة وثمرات يانعة من رياض العلم والأدب والفن والاختراع،

المؤلف : **محمود خليل راشد**

عدد الصفحات : ٢٠٤

سنه النشر ١٩٧٢ .. رقم الإيداع : ١٨١٥

الغلاف : ٢٣ × ١٦,٥ سم

المؤلفات السينمائية

لمحمود خليل راشد

الكتاب يحتوى على معلومات عامة فى مباحث شتى علمية وأدبية وفنية ونفسية من قبيل كيف تكون ظريفا ـ الغذاء العربى ـ الجلسرين ذوبانه واستخدامه ـ الوطواط والرادار.. إلخ...

ويحتوى على عدة فصول عن السينما هى :

سينمائيات ص٢٢.

الذوق الفنى وأثر دور السينما فى إفساده ص ٣٨.

أفلام السينما وتلوينها. ص ٤٢.

الأثر الاجتماعى للسينما ص٤٥.

الخدع السينمائية ص٥٢.

الأفلام المصرية ص٥٤.

الموسيقى والسينما ص٥٧.

تعديل آلة السينما ص١٨٨.

والكتاب تعليمى يتضمن عديداً من الأسئلة التى ترد لـ راشد على معهد المخترعات الحديثة وإجاباته عنها. ويتضمن تبسيط العلوم وعرض آخر أنباء العلم والطب والمخترعات كما يستقيها راشد من الكتابات الأجنبية وبعض آرائه الأخلاقية ذات الصبغة التربوية مثل «إن السينما إذا أسىء استعمالها كانت حريا على الأخلاق وشراً على الفضيلة ص ٢٩» ويتضمن الكتاب كذلك نقداً لفيلم قبلة فى الصحراء ص٣٣ ـ ٣٧، وقد قسم الكاتب نقده إلى مقدمة يعرض فيها رأيه العام فى النقد وأهميته، ثم عرض لموضوع الفيلم، ثم نقد الفيلم بشكل مدرسى يوضح عيوبه التى يسميها أغلاطاً فى ٩ نقاط.

٣.أ.٢ ـ قصتى وقصة مخترعاتى:

الناشر : مطبعه الدكتور راشد

العنوان الكامل : قصتى وقصة مخترعاتى.

المؤلف : **محمود خليل راشد.**

عدد الصفحات ١٥٠.

سنة النشر ١٩٧١ .. رقم الإيداع ٦١٧٠.

الغلاف : ٢٢×١٥

الكتاب سيرة ذاتية للكاتب منذ بداية نشأته وحتى عام ١٩٥٤ ويتضمن الكتاب عدة مباحث عن علاقة الكاتب بالسينما وهى خيال الظل ـ السينما توغراف ٢٧.

من الخدع السينمائية ٢٨.

المكتب الاستشارى الفنى قسم السينما ٨٩.

السينما ذات الرائحة ١٠٩.

٣.أ.٣. عجائب العلم والاختراع:

الناشر : مطبعة الدكتور راشد.

العنوان الكامل : عجائب العلم والاختراع.

المؤلف : **محمود خليل راشد.**

عدد الصفحات : ٩٨

بدون تاريخ

الغلاف ٢٢× ١٥

يتضمن الكتاب عدة مقالات علمية تبسيطية عن أحدث المخترعات الحديثة ويتضمن فصولا عدة عن :

السينما ذات الرائحة ص٤٦.

السينما الملونة وطرق تلوين الأفلام ص ٤٨.

السينما والتليفزيون ص٥٢.

٣.ب. الكتابات السينمائية المتخصصة :

وتشمل الكتابات التى تتحدث عن السينما أو فى السينما سواء من منظور علمى

أودرامى، أو الدراما السينمائية التى كتبها راشد وكان يزمع إنتاجها. وتتضمن عادة ثبتًا بالمصطلحات السينمائية بالإنجليزية وترجمتها كما يراها راشد. وعدد هذه الكتب ٦ يمكن تصنيفها كما يلى:

١ ـ كتب سينمائية علمية : وتشمل كتاب الكيمياء فى التصوير والسينما وكتاب عجائب الراديو والتلفزة.

٢ ـ كتب نقد لتعليم الفن السينمائى وتشمل فجر السينما وأصول الخطابة والتمثيل وعلى متن الأثير.

٣ ـ كتب تتضمن سيناريوهات وتشتمل على متن الأثير ونار تحت الرماد وأنشودة الفجر.

٣ .ب ـ١ـ كتب سينمائية علمية: ـ أ ـ الكيمياء فى التصوير والسينما

الناشر:معهد العلوم والمخترعات الحديثة بالمراسلة.

طليعة معاهد المراسلة العربية فى العالم (الغلاف الأخير)

المطبعة: مطبعة دكتور راشد (الغلاف الأول)

العنوان الكامل : الكيمياء فى التصوير والسينما.

أول كتاب عربى يبحث فى الإظهار والتثبيت والتلوين للصور الفوتوغرافية وأشرطة السينما.

المؤلف : محمود خليل راشد.

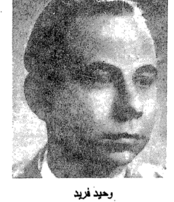
عدد الصفحات : ١١٢.

القطع : ١٧×١٣

بدون تاريخ.

يقول الكاتب فى المقدمة: «هذا كتاب فى الكيمياء الفوتوغرافية نقدمه إلى طلبة الكيمياء، والمشتغلين بالتصوير الشمسى والسينمائى. وقد دفعنا إلى المبادرة بإخراجه ما رأيناه من خلو المكتبة العربية من كتاب فى هذا الفن المفيد.

وفى هذه العبارة تتضح السمات التى حددناها قبل أى التعليمية والتبسيط والاعتماد على المؤلفات الأجنبية فى مجال معين بغرض نشر المعرفة بهذا المجال معلوماتيًا، وينصح الكاتب القارئ/ التلميذ فى عبارة

وحيد فريد



أبو السعود الإبيارى

موجزة قائلا: «اشرع فى القراءة من أول الكتاب، واستوعب كل فقرة قبل الانتقال إلى التى تليها، وأجب عن أسئلة كل باب».

والكتاب مقسم إلى ١٢ باباً ويتضمن جدولا للمصطلحات الإنجليزية وباباً خاصًا بأفلام السينما هو الباب الحادى عشر.

ويمتلئ بالمعلومات والأرقام والمعادلات أو الكيفية العملية «Know how» أو سر الصنعة بغرض التدريب على مهنة التصوير وتظهير وتحميض الأفلام.

ونعتقد أن الكتاب يعود إلى عشرينيات هذا القرن كتب مع إنشاء معهد العلوم والمخترعات الحديثة عام ١٩٢٤ أو بعد ذلك بقليل ولكنه صدر فيما بعد فى الثلاثينيات مع استقرار شركة مصر للمنتجات الكيماوية التى أنشأها راشد لابنه مصطفى، ويحل الكتاب لغز تحميض وطبع أفلام راشد السينمائية حيث إنها على ما يبدو كانت تحمض وتطبع منزليا فى شركته الكيميائية.

٣ .ب.١ .ب: عجائب الراديو والتلفزة:

الناشر:مطبعة الدكتور راشد.

المؤلف: محمود خليل راشد.

العنوان الكامل : عجائب الراديو والتلفزة.

القطع : ٢٢×١٧.

سنة النشر : بدون تاريخ.

عدد الصفحات : ١٦٨ صفحة.

يتضمن الكتاب مقالات وأبحاثاً متعددة هى تجميع لمقالات كتبها راشد عن الراديو والتليفزيون وانتقال الصوت والسينما الناطقة وغير ذلك من المقالات العلمية المتخصصة فى الصوت والضوء، ويتميز بأنه كتاب فى الطبيعة كعلم أى الجانب الآخر من ثقافة راشد العلمية حيث كان مدرسا للكيمياء والطبيعة.

٣ . ب.٢ ـ الكتب السينمائية النقدية :

هذه المجموعة تشمل ٣ كتب هى:

ا ـ فجر السينما.

ب ـ أصول الخطابة والتمثيل.

ج ـ على متن الأثير.

وتتميز المجموعة كما ذكرنا آنفا بسمات راشد العامة ولكنها تتكلم كذلك عن النقد السينمائى والدور الاجتماعى للسينما وتشتمل على جوانب أخرى نقدية وتقنية.

ويتضمن «على متن الأثير» نماذج لسيناريوهات بسيطة تتميز بالسذاجة أحيانا ولكنها توضيحية وتعليمية لتطبيق القواعد التى يقدمها الكاتب لتعليم حرفية السيناريو وما نريد أن نؤكده هنا أن التقسيم الذى وضعناه إنما يهدف أساسا إلى تيسير عرض كتابات راشد السينمائية على القارئ من خلال تصنيفها وتبويبها بيد أن هذا لا يعنى التعسف فى التصنيف ولا أنه تصنيف مانع جامع فثمة تداخل بين الأنواع، وثمة تجاوز لبعض الأنواع فى كتب شتى نظراً للطبيعة الموسوعية للكاتب فى الأساس، وعلى سبيل المثال سنجد أن «على متن الأثير» كتاب درامى به سيناريوهات ونقدى تعليمى أيضا.

بل سنجد كتبا مثل فجر السينما تحتوى على معلومات علمية وغير ذلك المؤشرات الأساسية أو السمات المميزة لكتابات راشد هى السمات الثلاث المذكورة فى البحث ألا وهى التعليمية والتبسيط والمعلوماتية والمنقولة عن الكتب الأجنبية.

٣.ب. ٢ـ أ. فجر السينما.

الناشر: مطبعة دكتور راشد.

المؤلف : **محمود خليل راشد.**

العنوان الكامل : فجر السينما.

القطع : ٢٢×١٥.

عدد الصفحات : ٧٠ ص.

بدون تاريخ.

يعتبر الأساتذة **سمير فريد وفتحى فرج وكمال رمزى** الكتاب أول كتاب سينمائى مصرى، وقد قام **فتحى فرج** بعرض الكتاب فى مجلة «السينما والفنون» عام ١٩٧٧، وقد قام **راشد** بإعادة نشر الكتاب كباب داخل كتاب أصول الخطابة والتمثيل، وهو كتاب تعليمى تبسيطى لتعريف القارئ العربى بالصور المتحركة والفن السينمائى.

المؤلفات السينمائية لمحمود خليل راشد

٣.ب.٢.ب : أصول الخطابة والتمثيل.

الناشر : مطبعة الدكتور راشد.

المؤلف : **محمود خليل راشد**

العنوان الكامل : أصول الخطابة والتمثيل.

لا غنى عنه للخطيب والمحامى والممثل والمحاضر والمدرس ولكل من يتصدى للكلام فى جمع من الناس.

القطع :٢٢×١٥.

عدد الصفحات : ٢١٦.

يتضمن الكتاب ٥ كتب كما يقول الكاتب فى صفحة ٢١١ «يمكن الحصول على الكتب التى يتألف منها على حدة بالأسعار التالية».

الكتب هى كيف تصير خطيبا ٣ ـ ٥٦

ويتضمن ١٠ أبواب معنية بالإلقاء وفن الإشارة والتدريب الصوتى وأنواع الخطب والتمثيل والحفلات.

والكتاب الثانى هو: فن التمثيل ٥٧ ـ٦٤

ويتضمن مقدمة و٨ أبواب تتحدث عن الدور الاجتماعى للتمثيل وكيفية التأليف ولماذا تريد أن تكون ممثلا وطريقك للمسرح وكيفية حفظ الدور والفرق بين التمثيل والحقيقة والجمهور.

والكتاب الثالث هو فجر السينما : ٩٥ ـ ١٢٩ ويتضمن مقدمة و٨ أبواب هى مستقبل الصور المتحركة والصور المتحركة ونظريتها وغرائب الصور المتحركة والتمثيل والممثل والقصة وإرشادات عامة. تأليف روايات الصور المتحركة ونموذج رواية والاصطلاحات الفنية.

الكتاب الرابع فى سبيل اللغة ١٣١ ـ ١٥٣

الكتاب الخامس أسرار العظمة والنجاح ١٥٥، والكتاب بإجماله يتحدث بشكل مبسط ملىء بالمعلومات والمواعظ الأخلاقية أحيانا كثيرة عن السينما والدراما بشكل عام.

٣.ب.٢.ج: على متن الأثير:

الناشر : **محمود خليل راشد.**

سلسلة : تمثيليات الدكتور راشد.

العنوان الكامل : على متن الأثير.

شرح مصطلحات التليفزيون وقواعد كتابة الحوار وتصوير الشخصيات وسيناريوهات نداء الوطن - كشف حساب - أنشودة النيل - ارفع ياعربى رأسك.

القطع :- ٢٢×١٥

عدد الصفحات :- ٥٢

من أهم كتب **راشد** السينمائية ويبدؤه بقصيدة إعجاب ص٥ بالرئيس السابق الراحل **جمال عبدالناصر** ويسميه بطل الشرق والعروبة.

ثم يضع ثبت مصطلحات بالعربية والإنجليزية من ص ٦ إلى ص ١٢ حيث يضع المصطلح العربى ثم مقابله بالإنجليزية ويشرحه فى فقرة مثل لقطة بعيدة ل.ب Long shot فى هذه اللقطة تكون الكاميرا بعيدة عما يراد تصويره بعداً كافيا لأن تلم الكاميرا بأكبر جزء عن المنظر (ص٧) ثم يقدم دورسا فى كتابة الحوار تتضمن أهمية الحوار وأغراض الحوار ودراسة الحوار من الطبيعة واختيار الحوار وهى طريقة مدرسية لطيفة يقدمها المعلم **راشد** لتلاميذه بشكل مبسط حيث يقترح طريقتين للتيقن من الحوار: الأولى هى حذف العبارة، والثانية الاستبدال.

ثم يتكلم عن الحوار كمصدر للمعلومات وتحديد المكان والزمان وغير ذلك، ويقع هذا من ص١٣ ـ ٢١ ثم يتكلم عن الشخصية من ص ٢٢ إلى ص ٢٨ بينما يتضمن الجزء الباقى من الكتاب سيناريوهات تطبيقية هى نداء الوطن ص ٢٩ ـ ٣١.

كشف حساب ص٣٢ ـ ٣٥.

كشف حساب (سيناريو آخر بعدد أكبر من الممثلين) ص ٣٦ -٣٩.

أنشودة النيل ص٤٠ -٤٣.

ارفع يا عربى رأسك ص ٤٤ -٤٥

ثم مقال التأليف المسرحى كذيل للكتاب وكان قد نشر بمجلة معرض السينما فى ٢٠ يناير ١٩٢٩.

٣.ب.٣. - سيناريوهات أو كتب سينمائية درامية: -

تتضمن هذه المجموعة ٣ كتب تدخل كلها ضمن تمثيليات الدكتور راشد هى:

أ- نار تحت الرماد.

ب- أنشودة الفجر.

ج- على متن الأثير.

وقد آثرنا حذف باقى تمثيليات راشد أما لطابعها المسرحى أو الإذاعى كمانص هو.

واخترنا كلاً من نار تحت الرماد وأنشودة الفجر لوجود دلائل على أن راشد كان يزمع إنتاجها سينمائيا فثمة سيناريو مطبوع لنار تحت الرماد مع تفاصيل إخراجية، وثمة أخبار نشرت فى أكثر من جريدة عن استعدادات معهد العلوم والمخترعات الحديثة لإنتاج أنشودة الفجر. وسنقتصر فى العرض عليهما حيث عرضنا على متن الأثير فيما سبق.

٣.ب.٣. أ: نار تحت الرماد :

الناشر: مطبعة الدكتور راشد.

سلسلة: تمثيليات الدكتور راشد.

العنوان الكامل: نار تحت الرماد تمثيلية اجتماعية فكاهية (سيناريو تليفزيون)

القطع: ٢٠ × ١٣,٥

عدد الصفحات: ١١٢ بدون تاريخ

٣.ب.٣ب. أنشودة الفجر :

الناشر: مطبعة الدكتور راشد.

سلسلة: تمثيليات الدكتور راشد.

العنوان الكامل: أنشودة الفجر، تمثيلية اجتماعية مؤثرة (سيناريو تليفزيون).

القطع: ٢٠ ×١٣,٥.

عدد الصفحات: ١٢٨ بدون تاريخ. ■

الهوامش

١ - يقول الناقد السينمائى سمير فريد عن هذا إن أحمد كامل مرسى رحمه الله قدم له ملفا «بالمعلومات التى تجمعت لديه عن محمود خليل راشد» وأنه نشره كما هو فى إطار حلقة البحث الثانية حول السينما العربية الصامتة بحث غير منشور- الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٦ - ٨ ديسمبر ١٩٩٢.

٢ - قام الناقد الكبير فتحى فرج بعرض كتاب فجر السينما فى جريدة السينما والفنون عام ١٩٧٧ - ولم يتضمن العرض كثيرا عن راشد وإنما اقتصرعلى الكتاب ومعلومات منه.

٣ - يراجع على سبيل المثال كتاب أحمد الحضرى «تاريخ السينما المصرية» وكذلك كتاب جلال الشرقاوى عن تاريخ السينما المصرية وغيرها. ويمكن مراجعة الأفلام المصرية فى كتاب «أحمد الحضرى» فى بحث سمير فريد: الأفلام المصرية فى كتاب أحمد الحضرى «تاريخ السينما فى مصر» ١٩٠٧ - ١٩٣٠ فى حلقة البحث الثانية «تاريخ السينما العربية الصامتة» الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائى ٦ - ٨ ديسمبر ١٩٩٢ ص ٢٧ وما بعدها.

٤ - يراجع بحث أسامة القفاش المعنون: فيلم مصطفى والساحر الصغير فى كتاب حلقة البحث الثانية، تاريخ السينما العربية الصامتة، الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائى ٦ - ٨ ديسمبر ١٩٩٢ ص ٥١ وما بعدها.

٥ - اعتمدنا هنا التقسيم الفرنسى الذى يعتبر الأفلام طويلة Long net rage إذا تخطى زمن عرضها ٦٠ ق والفيلم فى نسخته الكاملة حوالى ٧٥ ق أيضا يعتبر الفيلم أول فيلم مصرى يستخدم الحيل السينمائية والخدع البصرية بشكل مكثف.

٦ - يراجع كتاب سمير فريد «صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية مطبوعات اللجنة المصرية للاحتفال بالعيد المئوى للسينما بالمجلس الأعلى للثقافة - سلسلة كتب العيد المئوى للسينما رقم ١/ ١٩٩٤ - القاهرة ص٦٩ وما بعدها.

٧ - يراجع البحث الأصلى غير المنشور لأسامة القفاش والذى اختصر جزء منه ليتم تضمينه فى كتاب حلقة البحث لمعرفة مؤلفات راشد وتنوعها.

كذلك يراجع فهرست مؤلفات الدكتور راشد فى كتابه قصتى وقصة مخترعاتى مطبعة دكتور راشد- ١٩٧١ ص ١٥٣.

٨ - قصتى وقصة مخترعاتى م س ص ٢٨ - ٢٩ وما بعدها.

٩ - «سنية أو فتاة الإسكندرية» - مطبعة الرشاد ١٩١٢ ص ٦٨.

١٠ - الحقيقة والخيال» مطبعة الرشاد ١٩١٣ ص٧ وما بعدها.

١١ - يراجع بحث أسامة القفاش م.س.ف. ص٦١.

١٢ - م.س ص٦٣.

١٣- م.س. ص٦٩.

١٤ - قصتى وقصة مخترعاتى م.س.ن. ص٢٩ كذلك «بستان المعارف» ص٥٢ مراجعة الدكتور راشد سنة ١٩٧٢ وغيرها.

١٥ - يراجع كتاب «حلقة البحث الرابعة» البيليوجرافيا الشاملة للسينما العربية. المحرر سمير فريد- الناشر الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائى الدولى- بحث كمال رمزى- «قراءة فى بيليوجرافيا» ص ٥٩ - ١٧٥ ص ٩٨.

ويلاحظ ما يلى: يذكر الباحث أن الكتاب صدر فى أواخر العشرينيات ويذكر سمير فريد فى مقدمته لكتابات أحمد كامل مرسى عن راشد أنه صدر عام ١٩٢٣ ويمكننا الاستدلال من الكتاب ذاته على تاريخه من خلال الفقرة رقم ١٧ أحدث اختراع للسينما الناطقة ص٣٢ الذى يتكلم عن إضافة الصوت للسينما بطريقة ضوئية ومن ثم إعادة إنتاجها بعدئذ، هذا الاختراع هو الذى تم به تصوير «مغنى الجاز» لأن جولسون عام ١٩٢٧ بمعنى أن الكتاب يقع فى هذه الفترة. كذلك لم يذكر الباحث أى كتاب آخر لراشد فى السينما بينما أثبت بحث القفاش المذكور أن راشد له حوالى ٩ كتب سينمائية وتفصيلها فى هذه الدراسة، ويذكر الكاتب أن عدد صفحات الكتاب ٨٠ من القطع الصغير بينما ما بين أيدينا من الكتاب ينتهى الترقيم فيه عند ص٧٠.



صلاح أبو سيف





نور الدين بعبورة

باحث فى الجامعة التونسية لنوادى السينما

قـ تتمثل الإشكالية التى نريد الدفاع عنها فى خلو السينما العربية من المدرسة الواقعية اعتبارا أن المدرسة فى المجال الفنى تقوم على أسس فكرية وأخرى جمالية وفنية ثابتة ومتناسقة فيما بينها تترجم فى حركة خلق وإبداع متواصلة ومشعة تعاند الزمن مثل مدرسة إيزنشتين ومدرسة هوليوود...

وقد اخترنا أن نبرهن على صحة هذه الإشكالية من خلال آثار صلاح أبو سيف الفنية. ولم يكن اختيار هذا المخرج المصرى من باب الصدفة ولا باب الاستنقاص من قيمة السينمائيين العرب الآخرين ذوى المنحى أو الميولات الواقعية، وإنما لاعتقاد راسخ أنه لا يمكن بأى حال من الأحوال التطرق لإشكالية الواقعية فى السينما العربية دون إفراد صلاح أبو سيف بتدخل خاص، وذلك للاعتبارات التالية:

١ - عمل صلاح أبو سيف مساعداً لكمال سليم فى إنتاج فيلم - العزيمة - (١٩٣٩) - وهو أول فيلم واقعى، ولازمه فى مونتاج بعض أفلامه الأخرى.

٢ - ينعت النقاد السينمائيون - فى الغرب والشرق - صلاح أبو سيف - بـ (أبوالواقعية) العربية.

٣ - يتميز صلاح أبو سيف بإنتاج غزير فى مجال الواقعية وخاصة فى المرحلة الفاصلة بين ١٩٥١ و١٩٥٧ والتى اصطلح على تسميتها من طرف أغلب النقاد - بالمرحلة الواقعية..

لكن نفينا لوجود مدرسة واقعية فى السينما العربية بالمعنى المحدد أعلاه لايجرنا طبعا إلى نفى المحاولات الواقعية التى كان صلاح أبو سيف من روادها ولا نفى أثرها فى السينما العربية ولو لمرحلة معينة من تاريخها.

فما هى هذه المحاولات الواقعية؟ وما هى دواعيها ومصادرها؟ وما هى خصائصها التراثية؟ وما هى طبيعتها؟

كل هذه التساؤلات سوف نحاول الإجابة عنها فيما يلى بالاعتماد بصفة أساسية على فيلموغرافية صلاح أبو سيف وبعض أحاديثه الصحفية دون إهمال آراء النقاد.

١ - مصادر الواقعية عند صلاح أبوسيف

لم يدرس صلاح أبو سيف السينما فى المعاهد المختصة بل كانت صلته بها عن طريق الهواية أولا، والخبرة ثانيا، والتربصات التكوينية فى الخارج ثالثا. وقد خاض هذه التجربة، داخل مصر وخارجها، بين أوساط سينمائية تؤمن بالواقعية وتمارسها فى أعمالها الفنية ولو بأشكال متمايزة أحيانا:

أ - الوسط الذى نشأ فيه صلاح أبو سيف

ولد صلاح أبو سيف وترعرع فى حى بولاق وهو من أفقر أحياء القاهرة حيث كان يسكنه عمال السكك الحديدية كما كان أيضا بؤرة نضال ضد الغزاة الذين تعاقبوا على مصر، وخاصة أثناء الحرب العالمية الأولى، التى خلفت تأثيرها الكبير على صلاح أبو سيف الشاب الذى حفظت ذاكرته أشياء كثيرة حاول أن يترجمها فيما بعد فى أعماله السينمائية ومن هذه الأشياء التركيز فى أعماله على الحى الشعبى كوسط اجتماعى وكتراث ثقافى وكتاريخ نضالى وكمسار فنى جديد يقطع مع التصوير فى الاستديوهات.

ب - نشأة المنحى الواقعى فى مصر وتأثيره على صلاح أبو سيف

عرفت مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات محاولات سينمائية مميزة عن الإنتاج السائد بموضوعاتها الاجتماعية وديكورها الطبيعى ولو بدرجات متفاوته نذكر منها: زينب - لمحمد كريم (١٩٣٠) والعزيمة - لكمال سليم و- العامل - كامل مرسى (١٩٤٢) و- السوق السوداء - لكامل التلمسانى (١٩٤٥) .. لكن من بين هذه المحاولات المتفاوته القيمة شكلا وموضوعا تبقى تجربة - العزيمة - التجربة التى أثرت أكثر من غيرها فى حياة صلاح أبوسيف السينمائية وفى انتمائه إلى المنحى الواقعى. إذ كانت تربطه بكمال سليم رابطة مهنية فى إطار ستوديو مصر حيث عمل معه مساعدا فى إنتاج فيلم العزيمة أشرف على تركيبه وتركيب فيلمى:- إلى الأبد - و- قضية اليوم - اللذين أخرجهما كمال سليم أيضا.

خواطر حول واقعية صلاح أبو سيف

وتأكيدا لتأثير هذا الأخير عليه يصرح صلاح أبو سيف: «علمني النظرية الماركسية حول العلاقة بين الفن والمجتمع، وعلاقة الفنون ببعضها، وهذا ما دفعني إلى الاهتمام بالفنون الجميلة - الموسيقى والمسرح وفائدتهما للإخراج السينمائي..»(١)

جـ - المنابع الأوروبية لواقعية صلاح أبوسيف

انتقل **صلاح أبو سيف** في بداية حياته السينمائية مرتين: الأولى إلى روما وباريس سنة ١٩٣٩، والثانية إلى روما من جديد لإتمام الشريط المصري الإيطالي المشترك - الصقر - (١٩٥٠) - وهما تاريخان مهمان في ملف السينما الواقعية في كل من فرنسا وألمانيا وإيطاليا. وكانت هذه الزيارة فرصة ثمينة له لمشاهدة عدة أفلام مازالت السوق المصرية لا تعرفها. وعلى أثر زيارته الأولى يقول **صلاح أبو سيف** في لقاء صحفي مع **إيف تورافال** «رجعت ورأسي مليا بالأفلام السوفياتية (**إيزنشتاين وبوتفكين**) والفرنسية (**روني كلار - ومرسال كارني**) ومبهورا بلقاء **فريتس لانج**...»

علما وإن كان هؤلاء المخرجين السينمائيين ينتمون إلى الواقعية سواءً منها الاشتراكية أو الشعرية. كما ينتمي المخرجون الإيطاليون الذين تأثر بهم **صلاح أبو سيف** إلى الواقعية الجديدة ومن هذه الواقعيات ما هي مدرسة قائمة الذات ومنها ما هي مجرد منحى وتيار.

يقول **صلاح أبو سيف** فيما يتعلق بالأولى إن - أفلام **إيزنشتاين وبوتفكين**.. ضمنت للفن السينمائي الأسس النظرية والعلمية والأيديولوجية والجمالية في وجه الأفلام النازية وأفلام هوليوود التجارية التي عمت العالم.. (٢) وفي هذا الحديث تأكيد على أن هذه الأفلام تنتمي إلى مدرسة واقعية لها أسسها الفكرية والفنية... أما الواقعية الجديدة الإيطالية التي تتلمذ عليها أيضا **صلاح أبو سيف** فلا تعتبر مدرسة كما يؤكد ذلك «**ألدو تاسون**، الواقعية الجديدة (في إيطاليا) لم تكن مدرسة لها مبادئ نظرية محددة، وإنما ككل الحركات الثقافية فهي مرتبطة شديدة الارتباط بتفكير مرحلة تاريخية معينة أكثر منه بإرادة جمع من المبدعين وكلما تغيرت هذه الظروف إلا وتغيرت معها الواقعية... الجديدة (٣) وهو المنطق والمعنى نفسه الذي قاد **فيتوريو دو سيكا** سنة ١٩٥٤ عندما حاول أن يفسر ازمة الواقعية الجديدة في إيطاليا.

نستنتج إذن أن **صلاح أبو سيف** كانت له معرفة بالمدرسة والتيارات الواقعية التي عرفتها السينما العالمية آنذاك سواء عن طريق احتكاكه ببعض المخرجين المصريين الذين سافروا هم أيضا إلى الخارج أو عن طريق زياراته الخاصة أو عن طريق مطالعاته الشخصية نذكر منها - فن السينما - **لبوتفكين**.

فأي من هذه الواقعيات كان لها نصيب الأسد في آثاره السينمائية؟ وهل تجسدت الواقعية في إنتاجه السينمائي منذ بداية مسيرته السينمائية؟

في هذه الفترة نفسها التي تأثر فيها **صلاح أبو سيف** بالمنحى الواقعي لم يكن بعيدا عن الإنتاج السينمائي، إذ إنه أنتج إلى جانب الأفلام القصيرة أفلاما طويلة مثل: «دائما في قلبي» (١٩٤٦) و «المنتقم» (١٩٤٧) ومغامرات «عنتر وعبلة» (١٩٤٨) و «شارع البهلوان» (١٩٤٩) وهي أفلام لا تخرج عموما عن خصائص السينما المصرية السائدة آنذاك والمتمثلة في الأفلام الهزلية والغنائية وأفلام الميلودراما وأفلام المغامرات على الطريقة الأمريكية لأن الأفلام الأمريكية كانت رائجة رواجا كبيرا في مصر قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية وعلى أثر اندلاعها شهدت مصر صعوبات في توريد الأفلام انجر عنها تكوين عدة شركات مصرية للإنتاج السينمائي لكن لم تخرج عن المألوف وبقي شغلها الشاغل الربح دون الجودة والقيمة الثقافية وفرضت قانونها على المخرجين السينمائيين حتى إن البوادر الإيجابية التي ظهرت منفردة في تلك الفترة سرعان ما اختفت وتنازلت:

كمال سليم أبو الواقعية انتهى تقريبا إلى ميلودراما بعد - العزيمة ولم تبق منه سوى الأحلام، و**كمال مرسي** لم يصنع بعد - العامل (١٩٤٣) سوى النائب العام - (١٩٤٦) لكي يتحول بعد ذلك إلى رائد للجمعيات السينمائية في مصر، و**كامل التلمساني** بطل - السوق السوداء - (١٩٤٥) - أهم الأفلام التقدمية - تراجع بعده ليضع ما يرضي الجمهور الذي صفعه بعد عرض فيلمه الأول... (٤).

وهكذا فإن **صلاح أبو سيف** رغم ميله للمنحى الواقعي لم يشذ عن قاعدة إنتاج الأفلام التجارية رغم ما في أفلامه من طابع شخصي من وقوف إلى جانب الضعفاء مستعملا الإيحاء والرمز هروبا من الرقابة - ولا ينفي **صلاح أبو سيف** عن أفلامه صفة التجارية حيث يقول: «بدأت في إنتاج أفلام روائية أغلبها تجارية... ويواصل مبررا: - كنت أسعى، عن طريق أفلامي الستة الأولى، أن أجعل لنفسي اسما للتمكن فيما بعد من العمل بكل حرية....(٥).

ولعل أحسن شهادة على الوضع السينمائي في مصر آنذاك ما قاله **أحمد بدرخان** منذ ١٩٣٦ في كتابه: - السينما - : «الفيلم المصري لن تقوم له قائمة إلا إذا عبر عن الروح المصرية الصحيحة التي تختلف اختلافا بينا عن الروح الأمريكية والفرنسية أو الألمانية أعني الأجنبية بوجه الإطلاق، وإن كانت جميع الفنون في مصر تعاني من ضعف وجمود فذلك راجع إلى عدم اعتمادنا على الابتكار والخلق والاقتصار على تقليد الأجانب والنقل عنهم نقلا ممسوخا.

فهل يستجيب **صلاح أبو سيف** لهذا النداء ويعبر عن الروح المصرية الصحيحة فى أفلامه الموالية؟

٢ ـ المرحلة الواقعية فى إنتاج صلاح أبو سيف

تمتد هذه المرحلة حسب النقاد السينمائيين من ١٩٥١ تاريخ إخراج فيلم «لك يوم يا ظالم» إلى ١٩٥٧ تاريخ إنتاج فيلم «الفتوة»، أما عن خصائص هذه المرحلة فهى:

ـ بدأت مصر تشهد تحولات مهمة منذ نهاية الأربعينيات حيث بدأت الارستقراطية تتقهقر لصالح الطبقات الاجتماعية الجديدة انتهت بانقلاب ٢٣ يولية ١٩٥٢.

ـ انتعشت الحركة الثقافية والأدبية فى المدن إثر هزيمة ١٩٤٨.

ـ توفرت للمخرجين السينمائيين والمبدعين ظروف جديدة تشجعهم على الإنتاج.

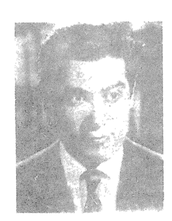
ـ توسعت معارف **صلاح أبو سيف** السينمائية بعد مشاهدته فيما بين ١٩٤٩ و١٩٥٠ عدة أفلام واقعية جديدة مثل: «روما مدينة مفتوحة لـ (**فلليني**) و «سارق الدراجة» ـ **لدى سيكا**.. وبعد اطلاعه على استديوهات روما وأماكن التصوير فيها.. إضافة طبعا لما حصلت له من تجربة ثرية فى الإخراج والتركيب خلال الفترة المنقضية.

كل هذه المعطيات مجتمعة فتحت **لصلاح أبو سيف** ـ مثله مثل غيره من المخرجين آفاقا جديدة فى ميدان الإبداع السينمائى لم تقطع نهائيا مع الماضى ولم تستمر بالنفس نفسه فى المستقبل.

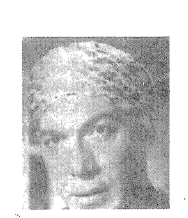
أ ـ الالتصاق بالواقع الاجتماعى المصرى.

أنتج **صلاح أبو سيف** خلال هذه المرحلة «لك يوم ياظالم» (١٩٥١)

ـ والأسطى حسن، الذى تعرض فيه إلى الفوارق الاجتماعية بين حى بولاق (الفقير) وحى الزمالك (الغنى) و «ريا وسكينة» (١٩٥٢) الذى تدور احداثه حول شابتين غليتين تعرضتا للسطو والقتل، وهى قصة



شكرى سرحان



فريد شوقى

واقعية دارت أحداثها بالإسكندرية سنة ١٩٢٢، و «الوحش» (١٩٥٤) المأخوذ هو أيضا من قصة واقعية جرت أحداثها بالصعيد المصرى حيث يساند مجرم أحد المرشحين للفوز بالانتخابات البرلمانية مقابل تغطية أعماله الإجرامية و ـ شباب امرأة ـ (١٩٥٦) الذى يعالج قضية اصطدام الطلبة الذين يهاجرون من القرية إلى المدينة بمشاكل هذه الأخيرة، وأخيرا ـ الفتوة ـ (١٩٥٧) الذى يتناول مشكلة الاحتكار وتأثيره السلبى على حياة الشعب.

وقد تناول **صلاح أبو سيف** هذه القضايا الاجتماعية بصورة حية وبسيطة بالاعتماد على ثلاث ثوابت أساسية تنم عن عقلية تقدمية وهى:

ـ الانطلاق من فكرة واقعية مفادها بكل بساطة أن الفقر هو أساس كل انحراف أو مرض اجتماعى.

الحى الشعبى هو المكان المفضل للتصوير.

ـ القطع ولو بصفة مترددة مع الأفلام الهزلية والغنائية والميلودرامية.

لكن النجاح الباهر الذى عرفته هذه الأفلام أو بعضها فى المهرجانات الدولية (برلين ١٩٥٣ وكان ١٩٥٤) ثقافيا وتجاريا لا يرجع فقط إلى أهمية المواضيع المثارة وإنما أيضا إلى غوص هذه الأفلام فى التراث الأدبى المصرى واعتمادها على الجمالية المصرية.

ب ـ الاعتماد على التراث الأدبى المصرى

وهو ما يدفعنا للحديث عن السيناريو ونقل الأدب للسينما.

ويعتبر **صلاح أبو سيف** السيناريو القاعدة التى يقوم عليها الفيلم، فحظى لديه بمكانة مهمة حتى إنه أصبح يشارك فى كتابته مباشرة أو على الأقل يحرص على الإشراف على كتابته.

ويهتم **صلاح أبو سيف** بنقل الأدب للسينما ولا أدل على ذلك من أن نصف إنتاجه السينمائى تقريبا مقتبس من الأعمال الأدبية ويقول فى هذا الصدد: «عن طريق

الصورة أعبر عن البلاغة الأدبية لأن السينما هي نوع من الأدب»[6] و «الأدب الروائي غني بالشخصيات المرسومة بدقة وبالأحداث المعروضة بشكل جيد..»[7].

وقد توفرت هذه المواصفات الأدبية في أدب **نجيب محفوظ** مما جعل **صلاح أبوسيف** يعتمد عليه سيما وأن **نجيب محفوظ** كان في بداية حياته الأدبية يميل للمنحى الواقعي الذي ينتمي إليه **صلاح أبوسيف** زيادة على انتماء الأديب والسينمائي إلى الوسط الاجتماعي نفسه. وقد أدى هذا الزواج بين الأدب والسينما إلى نجاح كل الأفلام تقريبا التي أخرجها **صلاح أبوسيف** انطلاقا من السيناريوهات التي كتبها **نجيب محفوظ** مثل «رية وسكينة» و«الوحش» و «الفتوة» إذا اقتصرنا على - المرحلة الواقعية فقط..

جـ - الجمالية المصرية في واقعية صلاح أبو سيف

تتجلى هذه الجمالية في الديكور الطبيعي وفي الرقص والغناء وفي لغة التخاطب وفي الإبداع التمثيلي.

- **الديكور الطبيعي:** تحتل الحارة الشعبية مكانا مميزا في أفلام **صلاح أبوسيف** لأنها الفضاء النموذجي للمجتمع المصري بكل أبعاده الاجتماعية والسياسية والثقافية بحيث نرى الحارة حية بنشاطها الاقتصادي بمهنها الحرة الصغيرة وبلباسها التقليدي وبآداب أكلها الأصلية وبتقاليد أفراحها وأحزانها وبأثاث منازلها المتواضعة وبجدرانها العتيقة. نرى الحضارة العربية في أبهى معانيها بمختلف تعبيراتها الفنية تضع المتفرج في إطاره الثقافي والاجتماعي الطبيعي دون ملل ولا اغتراب...

- **لغة الحوار:** تخضع اللغة مثلها مثل كل مكونات الفيلم إلى دراسة أكاديمية وسوسيولوجية حتى تؤدي وظيفتها في الإيصال والإفصاح والإفهام فمن ناحيته كمخرج سينمائي حرص **أبو سيف** على التمكن من الأبجدية والصرف والنحو واستيعاب المحسنات البلاغية كالتشبيه والتورية والمجاز حتى يقول أشياء كثيرة عن طريق الصور. ومن ناحية أخرى فقد حرص على معرفة كيفية التخاطب بين الناس الذين ينوي تصويرهم. وقد دفعه هذا الحرص إلى قضاء ثلاث أشهر كاملة في السوق من الساعة الرابعة صباحا إلى ساعة متأخرة من الليل يسجل طريقة حديث الناس وطريقة تصرفاتهم إعدادا لإنتاج فيلم - «الفتوة»... وهذا طبيعي لأن لغة التخاطب هي جزء من الواقع الذي يريد **صلاح أبو سيف** تصويره وإبراز حيويته...

- **الغناء والرقص**

إن الغناء والرقص هما جزء من تراثنا الفني العربي ويجب المحافظة عليه واستغلاله وتوظيفه في الأعمال الفنية كوجه من أوجه الجمالية العربية، لكن يجب أن يكون هذا التوظيف خاليا من عنصر الميوعة والابتذال هادفا إلى الرفع من ذوق المتفرج ومن وعيه بالمضامين الاجتماعية السليمة التي تحملها رسالة الفيلم ولئن كانت الأفلام في الماضي غنائية إلى حد الابتذال فإن ذلك ليس مبررا للاستغناء عنها تماما. وفي هذه النقطة (نقطة الرقص والغناء في الأفلام المصرية) فإن **صلاح أبو سيف** يخرج في بداية حياته السينمائية من هذه القاعدة العامة لكنه حاول أن يتجاوزها شيئا ما فيما بعد وخاصة في - المرحلة الواقعية - حيث إن الغناء والرقص تقلصا في أفلامه ماعدا في فيلمي «الوحش» و «رية وسكينة» اللذين ظهر فيهما الرقص لكن بصفة متجانسة مع الوحدة التأليفية للفيلم. وهذا ما عبر عنه **إيزنشتين** عندما قال: «يجب أن تشترك كل عناصر التعبير السينمائي في وضع الفيلم على أنها عناصر للفعل الدرامي... فالموسيقى كاللون - في الأفلام في مكانها عندما تكون ضرورية... معنى هذا أن كلا من اللون والموسيقى يكونان في مكانهما عندما وحيثما يستطيعان أن يعبرا عن أويفسرا على أكمل وجه ممكن ما يجب نقله أو قوله أو إظهاره في اللحظة المحددة من تطور الفعل[8].

- **حسن الأداء في التمثيل**

لقد اعتمد **صلاح أبوسيف** على ممثلين مشهورين احترفوا التمثيل في المسرح قبل السينما مثل **فريد شوقي ومحمود المليجي وشكري سرحان** وغيرهم، فكان أداؤهم ناجحا في أغلب الأحيان ولابد أن نشير في هذا السياق إلى أن الفكرة الأصلية لسيناريو كل من فيلم «الأسطى حسن» و «الفتوة» من إنتاج **فريد شوقي**... ولعل ذلك هو سر نجاح دوره. ولقد أفلح **أبو سيف** في المزج بين الممثلين المحترفين الذين أسندت إليهم الأدوار الأساسية لما تتطلبه من مجهود فني وبين الممثلين غير المحترفين، ولا نعتقد أن في هذا المزج مساسا بالأصول الواقعية في السينما لأن الاستغناء عن المحترفين والتركيز على غير المحترفين في التمثيل السينمائي سوف يفقد الفن السابع قيمته الفنية والجمالية وتصبح السينما بذلك مجرد تقنية وصناعة في حين أنها فن أيضا له قواعده الخاصة....

٣ - طبيعة المنحى الواقعي لدى صلاح أبوسيف

يحق لنا بعد رصد المسيرة الواقعية **لصلاح أبو سيف** من خلال آثاره الفنية المرتبطة بالمرحلة الفاصلة بين ١٩٥١ و١٩٥٧ أن نتساءل عن طبيعة هذه الواقعية:

تنتمي الشخصيات التي صورها **صلاح أبوسيف** في أفلامه إلى أوساط شعبية مختلفة يجمع بينها الفقر، وهذا في حد ذاته شيء إيجابي في ظروف تخضع فيه كل هذه

الفئات إلى كل أشكال الضغط والاستغلال من الداخل والخارج. لكن المجتمع المصرى آنذاك فى حاجة أكيدة إلى قوة اجتماعية متجذرة ومنظمة تقوده للانعتاق. وهو ما لا نجد له أثرا فى أفلام صلاح أبوسيف رغم المقالات التى خطها فيما بعد حول «العمل والعمال فى الأفلام المصرية»(٩) وحول «السينما المصرية والشغيلة»(١٠) حيث ينوه بأفلام إيزنشتاين معلقا: «من هنا تبدأ الأهمية الفعلية للسينما، ومشيرا إلى الفنان الملتزم... الذى يجب أن يعبر عن رأيه بصراحة مهما كانت الضغوطات التى تعترض سبيله وأن يتبنى وجهة النظر التى تتلاءم مع طموحات الشغالين الذين يمثلون قوة المستقبل».

لكن مع الأسف فإننا لم نجد صدى لهذه المقولات فى آثاره الفنية لا حاضراً ولا لاحقا. بل بالعكس نراه يقدم التنازلات التى تضر أحيانا بالفيلم مثلما وقع فى «الأسطى حسن» حيث لبى طلب الرقابة التى أجبرته على أن ينتهى الفيلم بهذا الشعار: la sobrité est un trésor qui n'a pas de fin وهو شعار يسىء إلى الفيلم ويغالط الجمهور وحتى فى هذا الفيلم الذى يتعرض فيه لواقع العامل فإنه قدمه فى صورة سلبية وتكلم عن تضامن العمال بصفة بدائية جدا، إضافة للمصالح التى تنتهى بها بعض أفلامه، وهى آراء تتماشى مع مصلحة الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها والتى وجدت فى الناصرية الحاكمة تعبيراتها السياسية كما يشكل هذا الانتماء الاجتماعى القاعدة الموضوعية لتذبذبه الفكرى خاصة بعد المرحلة الواقعية إلى حد هذا اليوم.

فلا غرابة أيضا أن يكون متأثرا بالواقعية الجديدة الإيطالية مثلما صرح بذلك: «حاولت فى فيلمى - رية وسكينة - و- الوحش أن أصور الواقع الاجتماعى متأثرا إلى درجة كبيرة بالواقعية الجديدة الإيطالية(١١)..»

وهذا ما يؤكده أيضا الطاهر شريعة وبعض النقاد السينمائيين الآخرين، ولا غرابة أيضا أن يكون متأثرا بالواقعية الشعرية الفرنسية والألمانية وقد عبرت عن ذلك السيدة - fritz lang عندما شاهدت فيلم - ريا وسكينة - فى مهرجان برلين سنة ١٩٥٣ حيث لاحظت أنه من - عائلة سينمائية - قريبة من زوجها - fritz lang (١٢).

يمكن القول فى النهاية إن الواقعية عند صلاح أبو سيف هى عبارة عن خليط من الواقعيات. ولئن طبعت هذه الواقعيات عصرها وتراثها فهى بدأت فى التلاشى لأنها تفتقر إلى أسس فكرية وجمالية قائمة على قوة اجتماعية فاعلة فى دورة الإنتاج.

ولكل هذه الاعتبارات فلا يمكن أن نعتبر واقعية صلاح أبو سيف مدرسة سينمائية عربية قائمة بذاتها ولا هى امتداد عربى لمدرسة من المدارس الواقعية العالمية المعروفة بل إن واقعية صلاح أبو سيف هى خليط من كل ذلك تأكيدا لما صرح به هو نفسه ردا على مدى وجود - اتجاه أبوسيف - فى السينما المصرية: - اتجاه جماعى؟ لا. لاتوجد فى السينما المصرية إلا اتجاهات فردية. لا نجد فى مصر مخرجين يعملون فى الاتجاه نفسه وللغاية نفسها. ترى مثلا فى إيطاليا المخرجين الذين ينتمون للحزب الشيوعى الإيطالى يعملون معا ويكونون توجها فعليا مقابل توجهات فعلية أخرى...(١٣).

الخلاصة

إن المحاولات الناجحة التى قام بها صلاح أبو سيف وزملاؤه فى هذه المرحلة وفى تلك التى سبقتها (كمال سليم...) تعد بلا منازع إضافة فكرية وفنية للتراث السينمائى المصرى والعربى على وجه العموم وتعبر عن طموح جديد نحو الأفضل.

لكن الضغوطات التى مارستها مراكز النفوذ لم تمكن هذه الظاهرة السينمائية الجديدة من النمو والتطور والانتشار، بل عملت على محاصرتها معنويا وماديا إلى حد أن انصرف رواد هذا المنحى عن تعميق هذه التجربة الواقعية وتنظيرها على محك الواقع العربى إلى العودة إلى استعمال بعض الأساليب والأنماط السينمائية مثل الرمزية والنجومية وتقديم التنازلات دفاعا عن البقاء. وبدأت بذلك الظاهرة الواقعية تتطور نحو التشرذم، على كل حال تبتعد شيئا فشيئا عن أصولها الفكرية والجمالية التى ورثناها من الغرب فى حين كنا ننتظر منها البلورة والتحول شيئا فشيئا إلى مدرسة قائمة الذات. ونعتقد أن الأسباب التى حالت دون ذلك هى التالية، وهى أسباب تتجاوز إرادة المخرج:

١ - غياب صناعة سينمائية وهيكلة مستقلة إنتاجا واستغلالا وتوزيعا.

٢ - ضعف قوى التقدم وتدنى الوعى الاجتماعى.

٣ - تردى الأوضاع الثقافية والوقوف ضد الخلق والإبداع.

٤ - ضعف حركة النقد والتنظير»

الهوامش:

١ - حديث صحفى لسمير فريد - أفريقيا الأدبية والفنية عدد ٢٧ فبراير ١٩٧٣.

٢ - مقال لصلاح أبو سيف: السينما المصرية والشغالين: Algérie Actualités - عدد ٢٢ من ٣٠ مايو إلى ٥ يونيه ١٩٨٦.

٣ - مقال لـ Aldo tassoné بمجلة - سينما ٧٤ - عدد١٩٠/١٩١ سبتمبر/ أكتوبر ١٩٧٤.

٤ - الفاروق عبد العزيز فى لقاء مع توفيق صالح - السينما المغربية - عدد ٩يونيه/ يوليه

٥ - حديث صحفى لصلاح أبو سيف مع سمير فريد - أفريقيا الأدبية والفنية عدد ٢٧ فبراير ١٩٧٣.

٦ - حديث صحفى - سينما ٧٣ - عدد ١٨٢.

٧ - لقاء صحفى مع صلاح أبو سيف - الحياة السينمائية - عدد ١٢/١٣ - ربيع ١٩٨٢

٨ - مقال حول الفيلم الملون - سيرجى إيزنشتاين - الحياة السينمائية - مارس ١٩٧٩.

٩ - Algérie Actualités عدد ٢٢ من ١٠ إلى ١٦ يونيه ١٩٧٦.

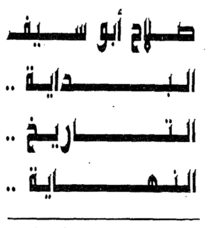
١٠ - Algérie Actualités عدد ٢٢ من ٣٠ مايو إلى ٦ يونيه ١٩٧٦.

١١ - أفريقيا الأدبية والفنية (المصدر نفسه)

١٢ - Regards sur le cinéma Egyptien p.16: Yves Thoraval

١٣ - لقاء صحفى ٧٣ رقم ١٨٢ . Publication centre culturel universitaire Cinéma





محمد عبد العظيم فايد

فنان تشكيلى وناقد سينمائى

قا ... بصمات الريادة وصدى الإبداع والكفاح من أجل أجيال ومستقبل تترك علي جسد كل أمة آثارها وذاكرة التاريخ لاتسقط العظماء حتى لو اندثرت المعالم فى طيات الصمت سنوات طويلة .. محفورة هى فى وجدان كل منا .. جيلا بعد جيل ... علامات فى طريق طويل من تاريخ حضارات مصر وتراث أبنائها من العظماء والرواد والمفكرين ... ويدون تاريخ مصر التنويرى فى بدايات هذا القرن أن هناك من الرواد جمعاً تدان لهم الأجيال كلها .. صنعوا تاريخ مصر الحضارى خلال مسيرة طويلة من المثابرة والكفاح والجلد... وكان لهم السبق فى ارتياد آفاق المجهول للبحث عن قبس من النور يضىء ظلمات العقول ... واقتحموا الأبواب الموصدة عن عمد من قبل قوى الظلام فى طريق أبناء هذا الوطن ... وتسكن القلوب وثنايا العقول أسماء كبيرة القدر والمكانة ... لسنا بصددها الآن ... ولكن نستطيع أن نضع بينها بكل الثقة والأمانة والفخر، اسم رائد من رواد التنوير السينمائى ... المخرج .. **صلاح أبوسيف** ... إذا كانت السينما هى ذاكرة الأمة السمعية والبصرية .. فمن خلال شريط سينمائى به كل الواقعية والصدق التى هى سمة وملمح من ملامح رائدنا الراحل ... نعيش طريقًا طويلا مع مسيرة **صلاح أبوسيف** الفنية ... انطبعت بداخلنا أفلامه بحروف من نور وظلال ...

مشهد (١) بين الميلاد والتكوين ... والحلم ...

.. الميلاد فى حى شعبى من أحياء القاهرة (بولاق) .. حارة قساوات .. الحارة المصرية نفسها التى انطبعت بداخلنا وقدمها فى كثير من أفلامه ... الزمن / ١٠ مايو ١٩١٥ – أم تعانى قسوة الحياة وخلافات مع الأب تعيش وحيدة مع أبنائها فى القاهرة .. تدخل معركتها الخاصة .. وتصر على تعليم ولدها .. حتى يتحقق لها انتصارها فى النهاية .. وتحقق نجاحًا بمقاييس هذا الزمن .. كان مدويًا .. ويتخرج الابن فى مدرسة التجارة .. بعد أن عاش طفلا فقيراً .. ذاق مرارة الحرمان وقسوته .. وعانى كثيراً من أجل أن يتعلم .. فكانت أول الدروس عن حياة الفقراء ومعاناتهم من أجل الحياة ... ومن خلال المعايشة فى هذا الوسط .. بدأ الوعى الفكرى والسياسى فى التشكيل وكان الحرمان الذى عاشه دافعه لكى يبنى نفسه ... وبدأت رحلة العمل فى شركة غزل المحلة .. هذا عن الواقع ... أما عن الحلم والأمانى فتبدأ صغيرة حين رسمت الدهشة خطوطها فى قلب وعقل فتانا .. هذا الجديد القادم فى عالم الفن ... المسمى (سينما) ... قطع

هنا يقول أبوسيف

«كان طريقاً محفوفًا بالأشواك والعقبات من كل نوع .. لم تكن سبل الثقافة السينمائية ميسرة .. ولكن كنت مصمماً على العمل فى السينما .. ولهذا علمت نفسى اللغتين الإنجليزية والفرنسية وجاهدت لقراءة أهم الكتب ودراستها دراسة متخصصة .. ولن أنسى أبدا أننى نقلت كتاب (الفن السينمائى) **لبودوفكين** - بأكمله - فى كراسة صغيرة لأننى لم أكن أملك المال الكافى لشراء هذا الكتاب المهم .. وفى يوم جاء إلى شركة الغزل .. الأستاذ **نيازى مصطفى** لإخراج فيلم تسجيلى قصير عن شركات بنك مصر .. ودار بيننا حوار طويل أثار إعجابه فسألنى إن كنت أحب العمل فى ستوديو مصر فقلت: هذا ما أحلم به .. وبالفعل عملت فى قسم المونتاج بستوديو مصر .. الذى كان **نيازى مصطفى** آنذاك رئيساً له .. وعملت فى هذا القسم عشر سنوات كاملة من عام ١٩٣٥ إلى عام ١٩٤٥ .. قبل إخراجى أول أفلامى...»

.. وبدأت رحلة طويلة من العمل والإبداع السينمائى فى سنوات مشهودة من تاريخ مصر .. سنوات المخاض الثورى ... كانت الأربعينيات من هذا القرن فى القاهرة أكثر العقود حيوية وثراء من الناحية الفكرية والفنية .. كان هناك عديد من الجمعيات والتجمعات الثقافية والفنية كانت بمثابة الأساس الذى قامت عليه الحركة الثقافية المصرية المعاصرة فى كل المناحى الفكرية والثقافية والفنية .. تيارات عديدة وأمواج

صاخبة متجددة فى العالم أجمع بعد أن تركت الحرب العالمية الأولى والثانية بظلالهما آثارهما على الجميع وبدأت تنمو وتزدهر إرهاصات التحرر ـ والثورة ... كان **أبوسيف** عضواً فى جماعة الثقافة والفراغ ومعه من المخرجين **كامل التلمسانى وسعد النديم** .. وكان لهذه الجمعيات دور فعال وتنويرى فى انفتاح الثقافة المصرية على ثقافات العالم خاصة الثقافة الأوروبية..

.. كان من الطبيعى أن تترك تلك البيئة المحيطة **بصلاح أبوسيف** آثارها وبصمتها بداخله .. وأن تمثل الشخصيات المحيطة به اجتماعيًا رموزاً حية مباشرة لواقع الطبقات الشعبية والكساد الاقتصادى وغليان النقمة والقهر الاجتماعى .. ونبدأ هذه الرموز بالأم التى يقول عنها: «لم ترتدِ غير السواد حزناً على النصيب الغريب الذى لاقته وطفلها فى حياتها..». انتهاء بشخصيات أفلامه المعروفة وعلى رأسها (**على طه**) .. فى فيلم (القاهرة ٣٠) .. الذى كما يقول **بلزاك** (تعيش فى مجتمع لاتملك من أمرك فيه إلا أن تموت.. أوتتحول إلى سارق أو.. نذل..) ... فى داخل هذا المجتمع كان كل هم **صلاح أبوسيف** التفكير فى وسيلة للخروج.. وعن الكيفية التى يمكنه بها التعبير عن هذه الجموع الفقيرة المسحوقة الثائرة.. وكان الطريق هو.. السينما..

مشهد (٢) .. بدايات .. عملية الإبداع ..

بعد مشوار ١٠ أعوام فى عالم المونتاج المدرسة الأولى لكل المخرجين العظام .. بدأ حياته الإبداعية بإخراج الفيلم التسجيلى القصير (المواصلات فى الإسكندرية) سنة ١٩٣٦ .. وكان مجرد تدريب عملى.. وفى حد ذاته يعتبر وثيقة تاريخية عن هذا الموضوع.. وكان الفيلم الثانى (سيمفونية من القاهرة) سنة ١٩٣٦ ـ وكان رداً على سخرية وادعاءات أحد رسامى الكاريكاتير الأجانب من ضوضاء القاهرة .. كان تعبيراً عن حب وعشق لكل شىء فى مدينة القاهرة وأبنائها .. وللأسف احترق نيجاتيف هذا الفيلم فى حريق ستوديو مصر ١٩٣٩ ..

وتوالت الأعمال ففى عام ١٩٤٢ أخرج فيلمين روائيين قصيرين.. الأول (العمر واحد) بطولة **إسماعيل يس**.. وكان فيلماً تجريبيًا.. ومنعت الرقابة عرضه .. ولم يعرض حتى الآن.. والثانى ١٩٤٩ (زال الشر) لحساب وزارة الشئون الاجتماعية وخدماتها واهتمامها بشئون العمال .. وزمن الفيلم ٣٠ ق ـ ولم يعاود العمل فى السينما التسجيلية والروائية القصيرة إلا بعد عدة سنوات حين أخرج ٥ أفلام عن السودان عام ١٩٥٥ .. وفيلما لحساب هيئة الاستعلامات عن البترول.. وأخيراً فى عام ١٩٧٠ أخرج ٥ أفلام منها ثلاثة عن كورال القاهرة وهو ثلاث أغنيات هى (الله أكبر) .. (اسلمى يا مصر) .. (ملا الكاسات) .. مثل أى دارس للسينما وحرفيتها، كانت البدايات العملية والتدريبية مع السينما التسجيلية اكتشافًا للأدوات وإلماماً بالحرفية .. حتى أخرج أول أفلامه وأعماله الطويلة (دايماً فى قلبى) سنة ١٩٤٥ وهومقتبس من قصة فيلم (وترلو) .. وهو الفيلم الوحيد الذى كتب له **أبوسيف** السيناريو .. وكان هذا الفيلم بداية المرحلة الأولى فى مسيرته الفنية الطويلة.. وتوالت الأعمال فى تلك المرحلة (المنتقم) سنة ١٩٤٧ (مغامرات عنتر وعبلة سنة ١٩٤٨) (الصقر سنة ١٩٥٠ مشترك مع إيطاليا..) (الحب بهدلة سنة ١٩٥٠) (لك يوم يا ظالم سنة ١٩٥١) ... وقد عرض الحب بهدلة عام ١٩٥٢ بعد عرض (لك يوم يا ظالم)... **قطع**

عن هذه المرحلة قال.. **أبوسيف**..: (لك يوم يا ظالم) .. كان أول فيلم أعبر فيه عن نفسى .. وهو أيضاً أول فيلم من إنتاجى ولم أنتج غيره إلا فيلم (الأسطى حسن) .. ولك يوم يا ظالم، تمصير لرواية (تيريز راكان) .. **لإميل زولا** .. وكان هذا الفيلم هو الثالث الذى أتعاون فيه مع **نجيب محفوظ** فى كتابة السيناريو بعد (المنتقم) و(مغامرات عنتر وعبلة) .. لقد كان أول فيلم أختار موضوعه ولا يفرض علىَّ من قبل المنتجين .. لقد كنت فى الأفلام الأولى أريد أن أصنع لنفسى اسمًا يمكننى من التعبير بحرية بعد ذلك..).

.. وبنظرة وقراءة لتلك الأفلام نحدد بعض الملامح والسمات فنجد أنها لم تعبر عن الاتجاه الواقعى وإن بدأ التبلور والتكوين فى بعضها خاصة.. (لك يوم يا ظالم) .. وإن كانت تلك الأفلام مختلفة فى التناول والمعالجة عن الأفلام السائدة فى تلك الفترة .. وتعاون الكاتب الكبير **نجيب محفوظ مع بيرم التونسى والسيد بدير** فى كتابة فيلمين منها.. ولقد تخلل هذه المرحلة حدث مهم ترك أثراً فى إبداعات **أبوسيف** السينمائية بعد ذلك.. وكان نقطة تحول كبيرة فى مسيرته وحياته.. حين سافر إلى إيطاليا فى عام ١٩٤٩ لإخراج النسخة العربية من فيلم «الصقر» .. هناك وجد نفسه.. ومبتغاه وما يحلم به وبتقديمه على الشاشة.. وحين تعرف على الواقعية الجديدة فى إيطاليا ـ وجد لها صدى بداخله وفى تكوينه وبات يبحث عن واقعية مماثلة تطرح فى الأفلام المصرية.. تحمل هموم وأمنيات الناس والبلد وتعيد صياغة الأشياء.. سينما تحقق له الرسالة التى آمن بها طويلا ودافع عنها بمثابرة.. سينما تمثل رأى **أبوسيف** حين قال..

(أصنف المخرجين إلى ثلاثة أنواع) **الأول:** فنان متجمد يعيش فى أوهام الماضى.. ولايستطيع أن يقدم شيئًا من روح العصر..

الثانى : فنان انتهازى يجرى وراء موضة الفن وموجاته العالية مهما كانت هذه الموجات لاتمثل مجتمعه ولاتتناسب معه..

الثالث : فنان حقيقى .. وهو قليل جداً.. لأنه يعبر عن المجتمع بل يعايشه بكل كيانه وجزئياته المتناثرة والمتماسكة فى آن واحد..).

لقد ظل **أبوسيف** أسيراً لشروط سوق السينما إلى أن عاد من إيطاليا وقدم فيلمه (لك يوم ياظالم) .. مستفيداً قدر الإمكان من درس الواقعية الإيطالية .. وساعده على ذلك دور أدباء الواقعية الاشتراكية فى الساحة الأدبية المصرية (**عبدالرحمن الشرقاوى/يحيى حقى/ نجيب محفوظ**) .. وغيرهم.. كان لهؤلاء أكبر الأثر فى تأسيس

علاقة ناضجة بين السينما والواقع.. ومع جيل الواقعية الاشتراكية برز وتألق **صلاح أبوسيف**.. حين وجد مبتغاه كما سبق القول - وبمجموعة أفلامه التي كتبها أو شارك في كتابتها **نجيب محفوظ**.. وتأكد ذلك في إبداعات المرحلة الثانية والمهمة في مسيرته الفنية..

مشـهـد (٣) .. التـوهـج .. والواقعية ..

... بعـد (لك يوم ياظالم سنة ١٩٥٢) أخرج.. (الأسطى حسن سنة ١٩٥٢)، (ريا وسكينة سنة ١٩٥٢) وعـرض في ١٩٥٣، (الوحش ١٩٥٤)، (شـبـاب امـرأة سنة ١٩٥٦) وعرض ١٩٥٧، (الفتوة ١٩٥٧)... هنا بدأت الرسالة التي آمن بها حين أبدع **أبوسيف** في رسم الإطار الموضوعي لبؤس أبطاله.. ودلالات بيئته وبصماتها عليهم.. وبرر أخطاءهم وحماقاتهم على النحو الذي يمكن أن يخلق وعيًا جديداً بمشكلة الفقر وأبعادها.. واستخدم الرموز والموروث الشعبي وكل مايؤكد رؤيته الإبداعية .. وإن بدا في كل فيلم حزينًا على أبطاله متعاطفًا معهم واثقا دائما من نهوضهم مرة أخرى... لقد اتسعت دائرة الواقع وتباينت النظرة إلى الطبقة المتوسطة من الدفاع عن مكاسبها التي حصلت عليها بعد الثورة في سنة ١٩٥٢ إلى محاولة رد الاعتبار لها بالإحالة إلى ليبرالية الفقر والجهل والمرض... انتهاء بنقد هذه الطبقة وإدانتها في تناقضاتها وسلبياتها.. وتحفظها الشديد... تعددت المعالجات في تلك الأفلام واجتمعت جميعها في صدق التناول والفهم العميق للسينما كرسالة وأداة مبهرة المردود لو أُحسن استعمالها.. ونلاحظ في تلك الأفلام أيضاً اشتراك **نجيب محفوظ** **والسيد بدير** الضلع الآخر في واقعية **صلاح أبوسيف** في كتابة السيناريو والحوار مما أسهم في اكتسابها صفة الصدق والواقعية... وأيضًا أن فيلمين من الأفلام الستة عن جريمتين كبيرتين وواقعيتين اهتزت لهما مصر في حينها (ريا وسكينة) سفاحتين من الإسكندرية.. و(الوحش) الذي يقدم معالجة لشخصية مجرم الصعيد الشهير (الخُطْ) .. وقد تفاوتت قيمة هذه الأعمال من ناحية المعالجة الواقعية لها.. ويبقى فيلم (الفتوة) نسيجًا خاصًا بين أفلام تلك المرحلة وأنضجها وأهمها على الإطلاق.. ويعتبر درة أفلام **أبوسيف** في الخمسينيات... قطع

.. يقـول أبوسـيـف عن فـيـلـم (الفتوة) :

.. (أعتبر الفتوة أفضل أفلامي فعلا.. لقد تناولت فيه مباشرة ولأول مرة العوامل الاقتصادية التي تجعل من المجتمع المصري مجتمعاً طبقيًا .. من خلال الصراع بين أصحاب رءوس الأموال في سوق الخضار .. والعلاقة بينهم وبين السلطة السياسية .. وعبرتُ في النهاية عن ضرورة التغير في ذلك المجتمع بالإشارة إلى أن القصة سوف تتكرر من جديد مادام هذا المجتمع قائما..) ..

المشهد (٤) .. مرحلة جديدة في واقعية مختلفة :

خلال المسيرة الإبداعية الطويلة تتعدد الرؤيا والروافد... وأيضا المعالجات والتناول... والتوقف عند حالة إبداعية واحدة خوفًا من الوقوع في براثن التجربة الجديدة بكل ما تحمله من اختلافات في الزمان والمكان والأشخاص بعد سلسلة من النجاحات المتوالية لإبداعات سينمائية لها سمات ومواصفات **صلاح أبوسيف** ذاته.. في تلك المرحلة أقدم **أبوسيف** على تقديم رؤيا مخالفة لما قدم من قبل .. مرحلة تعددت فيها الأساليب والمعالجات.. وإن ظلت إلى حد كبير تنسب إلى عالمه الواقعي... ويطلق عليها النقاد مرحلة (**إحسان عبدالقدوس**) .. مرحلة اختلف حولها كثيرون.. وأثارت جدلا واسعًا حينذاك.. وبداية تلك المرحلة كانت.. (الوسادة الخالية إخراج سنة ١٩٥٦) عرض سنة ١٩٥٧.. (الطريق المسدود سنة ١٩٥٨).. (أنا حرة سنة ١٩٥٩).. (البنات والصيف سنة ١٩٦٠) (لاتطفئ الشمس سنة ١٩٦١).. اعتبر كثيرون أن **أبوسيف** حاد عن هدفه في تقديم سينما واقعية ... وبقراءة لتواريخ إنتاج تلك الأفلام، نجد أنها جاءت في فترة زمنية وتاريخية من أهم فترات تاريخ مصر الحديث .. حيث كانت معركةُ تأميم قناة السويس معركةَ إعادة الحقوق المسلوبة... ومعركة السويس والعدوان الثلاثي على مصر.. حرب سنة ١٩٥٦.. وبعدها مسيرة التنمية والبناء والتحرر... من هنا، كان تناول مشكلات وقضايا المرأة ومجتمع الطبقة المتوسطة العليا في نظر البعض، حيدة عن الطريق وابتعاداً عن الرسالة ..

... عن هذه المرحلة يقول أبوسيف...

(إن هذه المرحلة لاتقل أهمية عن المرحلة السابقة.. لأنها تعالج قضية المرأة وحريتها.. وهل الحرية أن تخرج الفتاة وتدخن وترقص مع الأولاد.. هذه قضية واقعية جداً.. هذه المرحلة لاتنفصل عن منهجي الواقعي.. بل هي استمرار لما أقدمه... البعض فهم الواقعية «غلط»... وكأن الواقعية أن تقدم ما يحدث داخل الحواري والأحياء الشعبية فقط وإذا قدمت مشكلة ما تحدث داخل طبقة أخرى تكون قد انفصلت عن الواقعية .. إنني في مرحلة **إحسان عبدالقدوس** انتقلت إلى واقعية طبقة أخرى .. والأفلام التي قدمتها مع إحسان من أفضل الأفلام التي قدمتها .. لأننا كنا على درجة كبيرة من التفاهم .. ولاقت جميع هذه الأفلام نجاحاً كبيراً .. ولها سمعتها وشهرتها...) .

في تلك الظروف.. وفي تلك الفترة كانت الحركة النقدية تعتبر الحارة والبيئة

الشعبية من الرموز الأساسية للواقعية وكانت نظرتها لتلك الأفلام بحذر بالغ وترصد.. والحقيقة أن هذه الأعمال تناولت موضوعات وأفكار اجتماعية واقعية وإن كانت تمس الطبقة المتوسطة العليا... وهذا لايمنع أن بعض الأفلام التى أخرجها كنت أميل فيها إلى أسلوب (الطبيعية) أكثر منها للأسلوب الواقعى...) .

... بالرغم من الرؤيا المتأنيسة لتلك الأعمال وقراءتها بحيدة وتجرد تؤكد لنا جدية التناول وصدق المعالجة، إلا أن بعض النقاد خرج أكثر حدة واتهم بعض منهم **صلاح أبوسيف** واتجاهه السينمائى... بأن الواقعية قد أفلست وانتهت... قطع

هنا يقول أبوسيف :.

.. (الواقعية لم تفشل ولم تفلس ... إن مجرد إدانة الواقع وتعميق وعى الوطن، مكسب هائل للواقعية ... السينما ليست منشوراً سياسيًا أو حزبياً ... أوجماعة تمارس نشاطاً سريًا تحت الأرض ... السينما فن لايكتمل إلا بالجماهير .. ولقد كنت مدركًا دائما أن هناك سلطة ... وأن هناك رقابة ... ورقابة على الرقابة.. إنما كان لابد أن أعمل .. والأمل فى التغيير لن يموت...) ...

المشهد (٥) ... مرحلة تعدد الرؤيا... وحرية التناول..

تتأرجح بنا إبداعات **صلاح أبوسيف** السينمائية فى تلك الفترة الخصبة من مسيرته الفنية .. تتعدد الأعمال بأساليب فى التناول والطرح ظل بعض منها مرتبطاً بواقعيته الرائدة .. وبعض آخر هبط فيه المستوى الفنى .. وكان ضعيفاً على المستوى الإبداعى .. وخضع لمعطيات سوق السينما التجارية وإن شهدت تلك المرحلة - بالرغم مما سبق كله - أهم ما قدم **صلاح أبوسيف** سينمائياً .. فإذا كان فيلم (الفتوة) سنة ١٩٥٧.. هو درة أفلام **أبوسيف** فى الخمسينيات فإن (بداية ونهاية سنة ١٩٦٠) يمثل أنضج أعماله الواقعية وأكثرها إبداعًا وصدقًا مع تكوينه ومبادئه، (وبداية ونهاية) و(القاهرة ٣٠) هما الفيلمان الوحيدان المأخوذان عن


صلاح أبو سيف


فريد شوقى

روايتين للكاتب الكبير **نجيب محفوظ** .. بالرغم من أن التعاون بينهما بدأ منذ بدايات **أبوسيف** ... ويعد هذا الفيلم من أحسن الأفلام التى قدمت فى تاريخ السينما المصرية ... ثم يأتى فيلم (القضية ٣٠) سنة ١٩٦٦ الذى يعتبر من الأفلام الكلاسيكية وإن كان يحسب له قدر كبير فى نقد ما كان قائماً فى ذلك الوقت .. ومن الأفلام المهمة فى تلك المرحلة فيلم (القاهرة ٦٨)، وهو الفيلم الذى لم يأخذ حظه من التناول النقدى أو الجماهيرى حتى الآن .. فلقد كان لصدى وقع نكسة يونيو سنة ١٩٦٧ دوى هائل فى نفوس الجميع... حيث تراجعت الآمال التى انعقدت على البرجوازية الصغيرة طوال سنوات من عمر الثورة وإنجازاتها .. وبدأ مثقفوها وفنانوها فى إدانة النخبة الحاكمة بقسوة بالغة باعتبارها المسئولة عما حدث ... هنا قدم **أبوسيف** رؤيته وإسهاماته الأولى فى فيلم (القضية ٦٨) عن مسرحية للكاتب **لطفى الخولى**.. حيث بادر إلى فضح وتفجير أزمة الحزب الواحد.. وهاجم الوصوليين الذين اقتحموا الاشتراكية بدون فهم فأفسدوها.. كان **أبوسيف** يتحدث بلسان واثق بأن ما تهدمه النخبة الحاكمة تبنيه الجماهير التى كثيراً ما آمن بها.. وقدم هذا شهادته للتاريخ.. وإن لم يستمر فى إخراج أفلام ذات صبغة سياسية بعد ذلك .. وكان قد قدم فيلمه المهم (الزوجة الثانية سنة ١٩٦٧) عن قصة قصيرة للكاتب **أحمد رشدى صالح**.. وهو فيلم له بريق خاص من حيث الشكل والتناول .. حيث خرج فى هذا الفيلم بعيداً عن مدينته القاهرة وعن الحارة والطبقة المتوسطة وبرجوازية المدينة إلى آفاق القرية المصرية وبرجوازية القرية وشراهتها فى التملك.. وأطماعها حتى فى أحلام الفقراء والمعدمين..

وفى عام ١٩٧٨ قدم **أبوسيف** واحداً من أجمل وأهم أفلامه (السقا مات) عن رواية للكاتب الكبير **يوسف السباعى**.. تتحدث عن فلسفة الموت .. أمثولة أخلاقية جدلية بين سقاء حزين لوفاة زوجته.. وحانوتى مفلس... قطع

يقول الناقد السينمائى الراحل.. سامى السلامونى عن هذا الفيلم...

(إن العناصر الفنية وحدها لهذا الفيلم.. هى- فى تقديرى الشخصى- التى تجعله ليس فقط أفضل أفلام أبوسيف على الإطلاق .. بل أفضل فيلم مصرى فى السنوات الأخيرة..)..

وهو بالفعل آخر الأفلام (الأهم) فى مشوار مخرجنا الراحل ـ وكان فيلمه (حمام الملاطيلى) أكثر الأعمال التى نالت هجوماً قاسياً وعنيفاً لما يحمله من غموض ومشاهد سافرة.. واعتبره النقاد فيلماً غير جيد فى مسيرة **أبوسيف** الإبداعية ... وفى الفترة نفسها (أواخر السبعينيات) قدم **صلاح أبوسيف** مجموعة من الأفلام الضعيفة مثل (٣ نساء)، (شىء من العذاب) سنة ١٩٦٩، حمام الملاطيلى ١٩٧٣/ الكداب ١٩٧٥/ سنة أولى حب ١٩٧٦/سقطت فى بحر العسل ١٩٧٧/ المجرم ١٩٧٨ ... وأخرج فى العراق فيلم (القادسية ١٩٨٢).. ومن ملامح هذه المرحلة من مسيرة **أبوسيف** السينمائية، تقديمه مجموعة من الأعمال الأدبية العربية وإن تجسد ذلك فى جميع مراحله .. فلم يكن **نجيب محفوظ** وحده الذى قدمه **أبوسيف** للسينما المصرية .. ولكن هناك «**سيد بدير**» الذى شاركه فى أول أعماله (دايما فى قلبى) .. ثم رافقه مع **نجيب محفوظ** فى كتابة حوار معظم أفلامه... أيضاً **أمين يوسف غراب** الذى كتب (شباب امرأة) .. **لطفى الخولى** فى (القضية ٦٨) كاتب حوار .. وكان هذا الفيلم أول سيناريو للكاتبة (**وفية خيرى**).. و**محفوظ عبدالرحمن** كتب «القادسية»، و**على عيسى** فى (القضية ٦٨) .. و**لينين الرملى** (البداية ١٩٨٦) ..

وشملت قائمة أعماله ١٧ عملا أدبياً.. منها ٨ أعمال **لإحسان عبدالقدوس** وفيلمان **لنجيب محفوظ** (بداية ونهاية) و(القاهرة ٣٠)، (لا وقت للحب) عن رواية **ليوسف إدريس** (الزوجة الثانية) عن قصة قصيرة **لأحمد رشدى صالح** .. (حمام الملاطيلى) عن رواية **إسماعيل ولىّ الدين**.. (سنة أولى حب) **لمصطفى** **أمين**.. (السقا مات) **ليوسف السباعى**.. (المواطن مصرى) **ليوسف القعيد** ... أما (شباب امرأة) فقد كان الفيلم الأسبق للوجود من الرواية التى أُخذت عنه وليس العكس كما يشاع بحكم العادة ..

صلاح أبو سيف
البداية
التاريخ
النهاية

المشهد (٦) نهاية رحلة إبداعية..

.. قلّ إنتاج **صلاح أبوسيف** فى تلك المرحلة من عمره الفنى ولم يقدم خلال ١٥ عاماً سوى ثلاثة أفلام هى (البداية سنة ١٩٨٦) .. (المواطن مصرى ١٩٩١) .. (السيد كاف سنة ١٩٩٣) وعرض فيلم «البداية» ١٩٨٦ وكان **أبوسيف** قد تجاوز السبعين من العمر.. وكانت صيحة «هدّها يا عم منجى وابنيها من جديد» التى أطلقها بطل فيلم (القضية ٦٨) .. قد وضعت حداً لتلك الثقة المفرطة فى إمكانيات الواقع والواقعية فى زمن التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى واكبت الثمانينيات ـ لم يكن البداية فيلماً واقعياً بالنظر إلى واقعية **صلاح أبوسيف**.. لكنه التطور الأخير .. أو فصل الخطاب فى رؤيته .. فهو فيلم للنخبة وعنها وكأن الواقعية تتطور إما إلى إفلاس حين تفقد قدرتها على الاشتباك مع اليومى والراهن.. وإما الى مزيد من تجريد الواقع أو «تشفيره» .. إنها آفة مثقفى البرجوازية الصغيرة دائما فى تناولها الإبداعى .. وقدم **أبوسيف** فى ١٩٩١ فيلم «المواطن مصرى» فى عودة غيرحميدة للواقعية مرة أخرى فقد قدمها فى هذا الفيلم بصياغة مباشرة مما أضعف الفيلم درامياً إلى حد كبير .. وإن يحسب للفيلم تقديمه للفنان (**عمر الشريف**) فى دور جديد عليه تألق فيه الى حد التميُّز.. وأخيراً فيلم «السيد كاف» الذى أخرجه لحساب قطاع الإنتاج بالتليفزيون...!!

.. توقفت بعد ذلك رحلة **أبوسيف** الإبداعية فى عام ١٩٩٣ ولكنها لم ولن تنتهى..

فهى زاد لكل محب وعاشق ومبدع فى مجال السينما .. فلم تكن تلك الرحلة إلا مردوداً لحصاد طويل من التعليم والخبرة والتعاون والتماثل والقدوة مع ومن الآخرين فى واقع الثقافة والعمل السينمائى المصرى المعاصر ..

المشهد (٧) .. اثنان على الطريق... صدى المعرفة..

... فى البدايات لابد من وجود القدوة والمعلم والمثل... للتعلم والاقتداء والمعرفة خاصة فى غياب مؤسسات التعليم السينمائى فى ذلك الوقت... وكان ستوديو مصر المدرسة التى أخرجت لنا الرواد الأوائل.. وكان المعمل الذى نمت بداخله وتفاعلت أحلام وأمنيات كثيرين فى الخروج إلى العالم بسينما مصرية تحمل بداخلها ملامح هذا الوطن وأمنياته وسماته الشخصية.. وإذا كان **أبوسيف** قد أمضى فى غرفة المونتاج ١٠ سنوات فى بدايته العملية كانت بالنسبة له سنوات التعارف على هذا العالم السحْرى القادم إلينا.. السينما .. ومضى فى طريق التعلم للإحاطة بكل أدوات العملية الإبداعية السينمائية إلا أن لقاءه مع رائد السينما المصرية الواقعية «**كمال سليم**».. كان بالنسبة له... صدى لتكوينه وأحلامه ومعرفته.. كان الأستاذ والصديق.. فى السينما والحياة... بدايات التعاون معا كانت أثناء إخراج **كمال سليم** لفيلمه الرائد... (العزيمة) وهو أول الأفلام الطويلة التى عمل فيها **صلاح أبوسيف** مساعداً للإخراج وكانت واقعية **كمال سليم** هى بدايات حلم **أبوسيف** الخاص بالسينما التى يؤمن بها

والتى هى أقرب إلى عالمه وتكوينه وثقافته .../ قطع

يقول أبوسيف عن تلك العلاقة:

.. (لقد علمنى **كمال سليم** أشياء كثيرة على مستوى السينما والحياة.. من أهمها النظرية الماركسية فى العلاقة بين الفن والمجتمع.. والعلاقات الوثيقة بين الفنون المختلفة.. مما دفعنى للاهتمام بالفنون التشكيلية والموسيقى والمسرح والأدب.. ودراسة ما يمكن أن يستفيده المخرج السينمائى من هذه الفنون.. لقد وصلت العلاقة بيننا إلى حد أننا كنا أحيانًا نفكر فى الشىء نفسه فى وقت واحد...)..

.. هذا التأثير المتبادل بين فنان امتلك أدواته وخاض تجربته الإبداعية وبين فنان موهوب قادم يحلم بالكثير متسلحًا بعزيمة الشباب وطموحاته.. صنع لنا فنانًا مبدعًا صادقًا مع فنه ومع الآخرين... تعلم الدرس جيدًا.. وقدم لنا واقعيته المختلفة عن واقعية **كمال** سليم التى انطفأت بعد العزيمة... ولم تصمد أمام تيار جارف من سينما الصالونات والطبقات الراقية... وإذا كان **كمال سليم** هو الأب الروحى لمدرسة الواقعية فى السينما المصرية بفيلمه «العزيمة» سنة ١٩٣٩.. فإن **صلاح أبوسيف** هو الأب الشرعى لهذا الاتجاه...

... وبالمثل كان لقاء **أبوسيف** والكاتب الكبير **نجيب محفوظ**.. ذا مردود بناء على مستوى الأدب وعلى عالم السينما المصرية... لقد ظل **نجيب محفوظ** يكتب حوالى عشرين عامًا.. وينشر القصص والروايات.. دون أن تلتفت إليه السينما بالرغم من علاقته الوطيدة بالوسط السينمائى... حين تعرف إلى **صلاح أبوسيف** فى الأربعينيات وكتابته لأول سيناريو فى فيلمه مغامرات عنتر وعبلة.../قطع

يقول نجيب محفوظ:

.. (أوهمنى **أبوسيف** بأن كتابة السيناريو لا تختلف عما أكتبه.. عندما سألته عن ماهية هذا السيناريو الذى لم أكن أعرفه... والحقيقة أننى تعلمت كتابة السيناريو.. على يد **صلاح أبوسيف**.. كان يشرح لى فى كل مرحلة من مراحل كتابته ما هو المطلوب منى بالضبط.. وبعد أن أنفذه.. أعرضه عليه للمناقشة...)..

.. لقد كان موقف المخرجين السينمائيين هو نفسه موقف النقاد من أدب **نجيب محفوظ** فلم يكتشفوا قيمة أعماله إلا فى نهاية الخمسينيات فقد كانت روايات **نجيب محفوظ** تحتاج إلى مخرج مغامر لديه قدرات عالية تمكنه من فهم هذا النوع من الأدب والولوج إلى هذه العوالم الجديدة التى تموج بها صفحات رواياته.. لم يكن هناك من يستطيع اقتحام عالم **نجيب محفوظ** الروائى الا صديقه... **صلاح أبوسيف** الذى بادر إلى إخراج رائعته «بداية ونهاية سنة ١٩٦٠ والتى أدت **بمحفوظ** إلى التخلى تمامًا عن كتابة المعالجات السينمائية والتفرغ التام للإبداع الفنى ولم يفكر فى كتابة سيناريوهات أعماله عدا (بداية ونهاية) و(القاهرة ٣٠) من إخراج **أبوسيف**... الذى تمكن من تحقيق نجاح عظيم لفيلم (بداية ونهاية) وفتح الباب بذلك أمام السينمائيين لكى ينهلوا من نهر (**نجيب محفوظ**) الفياض.. وإذا كان **لصلاح أبوسيف** الفضل فى اكتشاف (**نجيب محفوظ**) سينمائيًا.. فعلى الطرف الآخر.. قد منحه **نجيب محفوظ**.. خصوبة الشخصيات وعلاقاتها الجدلية بجغرافية المكان - ليس هذا **فقط** - فبتجاور الاثنين - الأدب الذى يعيد صياغة الواقع بلغة ورؤية مغايرة لما هو سائد، والمخرج الذى يحاول إكمال الصورة المنقوصة.. تكونت واكتملت شخصية واحدة فريدة فى إبداعها..

يفسر لنا (الناقد **سمير فريد**) هذه العلاقة قائلا:

.. (إن لقاء **صلاح أبوسيف ونجيب محفوظ** لم يكن مصادفة.. إنما نموذج للقاء الذى يمكن أن نطلق عليه - دون مبالغة - اللقاء التاريخى. . فكلاهما من جيل واحد وكلاهما من أحياء القاهرة الشعبية الفقيرة.. وكلاهما اجتهد وثابر.. وأهم من ذلك كله أنهما من أبناء الطبقة المتوسطة التى صنعت ثورة ١٩١٩... وأنهما خير من عبّر عن تاريخ وواقع وهموم وأحلام تلك الطبقة ومواقفها من القضايا السياسية والاجتماعية كافة...).

.. لقد عمل الاثنان معا أكثر من عشرة أفلام... منها مجموعة أفلام **صلاح أبوسيف** الواقعية الأولى وبعض الأفلام المعدة عن قصص **إحسان عبدالقدوس**.. وفيلم (بين السماء والأرض) وفيما عدا الأفلام التى تحمل اسم **نجيب محفوظ**.. قدم **لصلاح أبوسيف** المشورة وقام بكثير من التعديلات فى سيناريوهات معظم أفلامه الأخرى...

لقد قدم **صلاح أبوسيف** أعظم الهدايا للسينما المصرية.. ألا وهى **نجيب محفوظ** سينمائيًا والتى تعد بلاشك من أهم مكاسب السينما المصرية فى الخمسين عامًا الماضية...

المشهد الثامن: رواد فى طريق الإبداع.. «فلاش باك»

.. الحياة أعطت لنا دروسًا عظيمة النفع فى أعمال من سبقونا.. وأخذت بأيدينا إلى أول الطريق الصعب والطويل.. من منا لم يتأثر فى بداياته العملية والفنية ببعض من الرواد الأوائل الذين أثروا التاريخ الإنسانى بإبداعاتهم وعطائهم.. كانوا لنا المنار والدليل فى طريق السعى الدائم نحو تحقيق الذات.. والهدف.. وكان لابد **لصلاح أبوسيف** من التعلم واكتساب الخبرة من كل ما يحيط به.. وأن يسعى إلى تثقيف نفسه بنفسه عن طريق الاطلاع على كل ما يقع تحت يده.. وكان الطريق طويلا.. ويحتاج إلى سعى ودأب.../قطع

.. هنا يقول أبوسيف:

.. (لقد درست الواقعية أولا فى الأدب العالمى.. وأساتذتى فى ذلك هم «**إميل زولا**» «**بلزاك**»، «**تشيكوف**».. هؤلاء هم الذين رسخوا الواقعية والطبيعية فى الأدب وهو ما جعلنى بعد ذلك أستغل الأدب فى

السينما.. كسينما واقعية تعبر عن المجتمع المصرى بكل ما فيه بصدق وأمانة وعرض المشاكل التى تهم أكبر عدد من الناس.. فإن كان للمشكلة حل قدمناه بشكل فنى.. وإذا لم يكن هناك حل ولظروف معينة ـ نترك المشكلة بعد إبرازها وتكثيفها للجماهير لكى تحلها بنفسها..

.. أما عن المخرجين.. فلقد تأثرت بالمخرج الألمانى (**فريتز لانج**) الذى جاء ليعمل فى ستوديو مصر عند إنشائه.. كان المخرج العبقرى واحداً من أبناء المدرسة الألمانية فى السينما ذات الطابع الخاص.. ومضمون ذلك أن العمل السينمائى لا يتوقف عند إبراز صورة تنقل الواقع بحرفيته إلى الشاشة.. بل هو عمل وراءه فنان له رؤيته.. عندما التحقت باستوديو مصر تعلمت عن قرب من هذا المخرج العظيم ودارت بيننا مناقشات شكلت رافداً أساسياً وثرياً من روافد معرفتى السينمائية..) ..

.. كانت نتيجة هذه المرحلة من المثابرة والجهد أن انعكست فى صورة أعمال خالدة سوف تظل باقية.. وصدق المخرج العالمى (**جورج سادول**) حين قال ـ عندما ـ شاهد فيلم «الوحش»:

(إنه مستوى مذهل.. لأول مرة أرى سينما فى مصر ـ سينما بكل ما تحتويه الكلمة من معنى ومضمون.. إنه مستوى رائع من التصوير والإخراج..) .. **يومها قال أبوسيف**

.. (فى ذلك الحين عرفت أن (الوحش) .. توجنى بشهادة تقدير عالية وإنسانية...) ..

المشهد التاسع .. تعددت الإسهامات .. والكتابات والدراسات:

.. لم يقتصر نشاط وإسهامات **صلاح أبوسيف** على العمل السينمائى فقط... بل كان له دور كبير فى جوانب عديدة فى هذا المجال... لقد جاء الوقت ليعطى بكل الحب والتواضع خبراته وثقافته وعلمه لكل العاملين فى مجال السينما.. وقد أفاد برؤيته

صلاح أبو سيف
البداية
التاريخ
النهاية

وثقافته الفنية والحياتية.. بإسهاماته المهمة والمميزة فى سبيل النهوض بالعملية الإبداعية السينمائية .. وأسهم فى إعداد أجيال جديدة تؤمن برسالة السينما فى الحياة.. فكان أن شارك فى تأسيس معهد السينما سنة ١٩٥٩ .. وعمل بالتدريس فيه سنوات طويلة منذ إنشائه.. وشارك فى تأسيس (معهد السيناريو) سنة ١٩٦٢ .. ولكن هذه التجربة الفريدة لم تستمر طويلا وقبل ذلك شارك فى تأسيس نقابة السينما التى بدأت عمالية.. وعمل سكرتيراً ثم وكيلا لها مدة ١٠ سنوات.. وكان أول رئيس للشركة العامة للإنتاج السينمائى سنة ١٩٦٣ ..

قليل من المبدعين من كانت لهم هذه القدرة على العطاء بكل الحياة والتواضع الإنسانى الرقيق.. ليس سعياً إلى مناصب أو إلى كسب مادى سريعاً ما يزول.. إنها الفطرة الإنسانية التى وهبها الله لهم إنها الريادة فى كل شىء.. ليس على مستوى الإبداع فقط.. ولكن على المستوى الإنسانى أيضاً.. ونحن أمام هذه الظاهرة الإبداعية الفذة والمتصلة العطاء مدة نصف قرن تقريبا (١٩٤٥ حتى آخر أعماله فى ١٩٩٣) .. يلفت النظر أن سينما **صلاح أبوسيف** كانت دائماً محل تقدير.. وجدل نقدى دائم.. كثيراً ما كتب عنها دراسات وكتابات سينمائية.. سواء بالإيجاب أو بالسلب.. وبدأ هذا الاهتمام مبكراً.. فهو المخرج الوحيد تقريبًا الذى ظهرت دراسات لأفلامه فى أواخر الستينيات.. وكتبها وقتئذ الناقد **سعدالدين توفيق** متناولا الأفلام التى أخرجها حتى ١٩٦٨ (٢٩ فيلماً) وأطلق على الكتاب اسم (فنان الشعب) والدراسات التى تلت ذلك عن مخرجين مصريين ظهرت فى بدايات التسعينيات.!!

.. وهناك كتاب يتضمن دراسة للناقد التونسى (**خميس الخياط**) عن **صلاح أبوسيف** إصدار صندوق التنمية الثقافية بمناسبة تكريمه منذ عامين..

وقدم **صلاح أبوسيف** للمكتبة السينمائية العربية.. كتابىّ: (السينما فن) وكتاب مهم لكل محبى السينما تحت عنوان (كيف تكتب السيناريو) ... وأصدر أيضا عن نفسه كتاباً فى ٦٢٠ صفحة يتضمن آراء النقاد فى أفلامه (٤٠ فيلما حتى ١٩٩٢) .. وبالكتاب ١٣٥ مقالة نقدية كتبها أكثر من ٦٠ ناقداً.. كأنه كان يؤرخ بهذا الكتاب لنفسه ...!! وقد أهداه لروح الناقد الراحل (**سامى السلامونى**) ... وكان تحت عنوان.. (**صلاح أبوسيف والنقاد**) ... وكتب فى نهايته... كلمة أخيرة.../ قطع

.. كان بودى أن أعلق على ما كتبه النقاد عن أفلامه الأربعين.. ولكنى فضلت أن أترك هذه المهمة للقارئ العزيز.. فهو خير حكم...) ..

المشهد (١٠) .. مهرجانات وجوائز..

.. كان من الطبيعى أمام هذا العطاء المتجدد دوماً أن يكون هناك المردود المحفز لمواصلة مسيرة الإبداع والعطاء... حصدت أفلام **صلاح أبوسيف** عدداً كبيراً من الجوائز والتقدير ليس على المستوى المحلى أو العربى فقط.. ولكن على مستوى المهرجانات الدولية أيضاً.. حصل **أبوسيف** على اكبر عدد من الجوائز أو التقدير يناله مخرج سينمائى مصرى يصل إلى ١٦ جائزة.. من أبرزها جائزة وزارة الثقافة التى نالها ست مرات عن ٦ أفلام هى على التوالى: شباب امرأة/ هذا هو الحب/ بداية

ونهاية/ الزوجة الثانية/ حمام الملاطيلي/ السقا مات..

هذا فضلا عن الجوائز التى نالها عن أفلامه من:

جمعية النقاد/ جمعية الفيلم/ المركز الكاثوليكي المصرى/ جائزة جامعة الدول العربية لفيلم (القاهرة ٣٠).. وعلى المستوى الدولى كانت جائزة أحسن فيلم كوميدى من مهرجان كارلو ڤيڤارى ١٩٨٧ عن فيلم (البداية)...هذا عدا المشاركة فى المهرجانات العالمية بأفلامه ـ وأسابيع الأفلام التى تقام داخل وخارج مصر لأفلامه.

ونال من الدولة.. جائزة وسام الفنون والآداب ١٩٦٣ والجائزة التقديرية فى الفنون ١٩٨٨ وحفر اسمه فى موسوعات السينما العالمية كواحد من أهم المخرجين فى مجال السينما فى العالم..

«المشهد الأخير» :

«... عندما تحين لحظات الرحيل.. تعلو الدهشة وجوهنا... وتملأ الحسرة القلوب..كيف... ومع من..!!

هؤلاء الذين يموتون كلما أحببناهم وتملك عشقهم منزلة فى القلوب..

ونفيق على ابتسامتهم الرقيقة...

نحن باقون بينكم دائمًا .. بما تركنا لديكم من أمانات.. حافظوا عليها.. شاهدوها.. بحب..

فسوف تزهر السعادة فى قلوبنا حيث تكون...»

كلمة النهاية....

(إن تاريخنا السينمائى لا يؤرّخ له إلا بوضع **أبوسيف** فى قائمة الصدارة والريادة...).

«النهاية.■

مصادر:

١ ـ كتابات ودراسات نقدية.. لنقاد مصريين فى دوريات ومجلات.

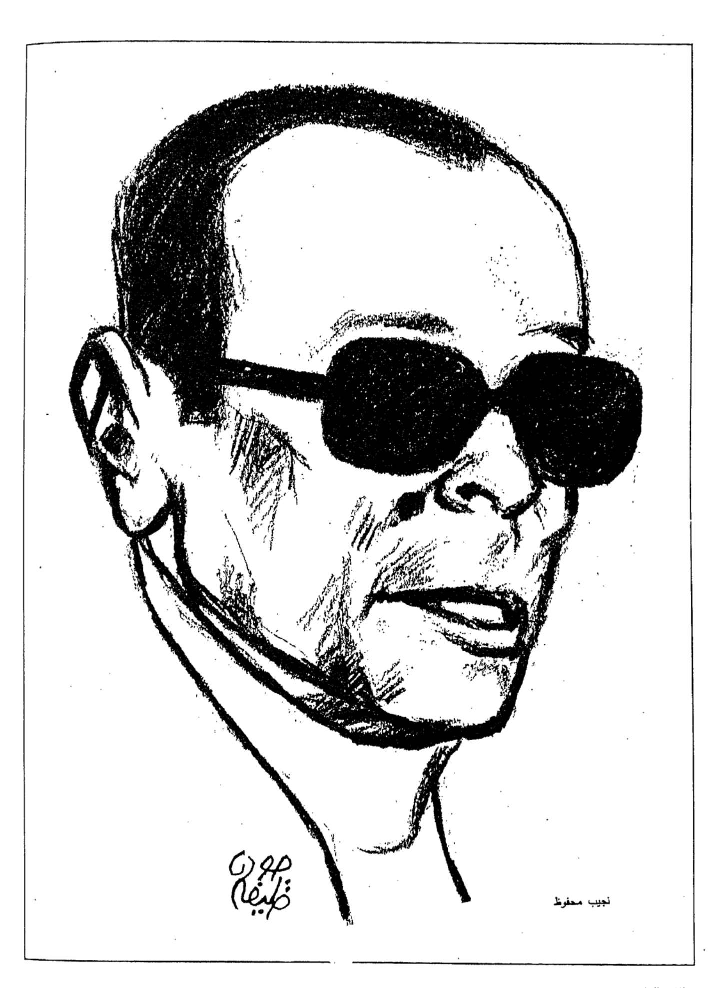
٢ ـ الهوية القومية فى السينما العربية.. هاشم النحاس.

٣ ـ فى صحة السينما المصرية.. ترجمة عادل حمودة.

٤ ـ نجيب محفوظ على الشاشة.. هاشم النحاس...

٥ ـ حوارات مع صلاح أبوسيف أجراها..سمير فريد.




نجيب محفوظ



تداخل الظلال والأبعاد بين السينمائي والمؤرخ

حسين عبدالقادر
أستاذ التحليل النفسى بكلية الآداب جامعة المنصورة

إلى سامى السلامونى فى الخالدين، ناقدًا ملتزمًا.. ومبدعًا خلاقًا.. و.. وإنسانًا و.. وسلامًا وإلى لقاء....

فقًا برغم أن «العالم هو فى الوقت ذاته ما نراه، فإن ما يجب تعلمه هو أن نراه... وكما فى الذكرى الساترة للمحللين النفسيين، فإن الحاضر المرئى لا يهمنى كثيراً ولايمتلك بالنسبة إلىّ مكانة مطلقة إلا بسبب ذلك المحتوى الكبير الكامن للماضى والمستقبل وزد عليه ما يعلنه وما يخفيه».

(ميرلوبونتى، المرئى واللامرئى)

نقطة الأفق القصىّ لدىّ فى هذه المداخلة، هى بذاتها نقطة البدء، إذ أرى أنه ما من سينمائى (وأقصد هنا المخرج وكاتب السيناريو) إلا وهو مؤرخ، فى متصل يتجاوز المجاز إلى المطابقة (لا مجرد التماثل).

وفى هذا الصدد يجب أن نفرق ما بين الوقائع التاريخية Historical Facts من ناحية وإعادة بنائها Reconstruction من ناحية أخرى، لدى هذا المؤرخ أو ذاك، وهو ما لايمكن إغفال ملمح للذاتية فيه، يتمثل ابتداء فى الرغبة وفى إعادة بناء الوقائع بما يتضمنانه من متخيل Fantasy فى الأفق الأخير للصياغة النهائية، بعبارة أخرى يجب التفرقة بين التاريخ بما هو أحداث ووقائع، والتأريخ بما هو تمثل Representation وتفكير للوقائع وفهم وإعادة بناء لها، وفى ضوء هذا المعنى تتداخل الظلال والأبعاد بين المؤرخ والسينمائى، إذ يقترب المبدع الفنان (السينمائى) من طبيعة عمل العالم (المؤرخ)، مع اختلاف فى الدرجة فحسب، تقترب دوما حتى تتطابق، ولا تبتعد حتى تأفل، بخاصة أن التخيل الذى قد يكون مبرراً لنظرة عجلى تراه فى الفنان فحسب، إنما هو بعد مقيم فى الإنسان بعامة - على حد تعبير **دانيل لاجاش** Lagache, D.[1].

ذلك أن الرغبة لايمكن أن تمضى بغير تخييل، وبالمثل فإن القدرة على التخييل لدى الإنسان هى التى تتيح له إلى حد جد بعيد هذا المدى الفسيح لمقاصد رغبته.

ومادمنا قد أشرنا إلى مقاصد الرغبة، أرى أن نشير إلى طرف من إشكالية القصدية بالنسبة للإنسان، فالقصدية Intention هى اتجاه إلى.. ذلك أن كل شعور - وحتى بالنظر إلى أولئك الذين يرفضون مسلمة اللاشعور - إنما هو شعور بشىء ما، ويترتب على هذا - بخاصة فى العلم والفن - أن كل ملاحظة إنما تتبدى عبر قصدية، من ثم فهى على صلة بالذاتية، إذ القصدية هنا فعل تقدير: حيث يظهر الموضوع بوصفه ما يقصد إليه، لذا فإن أى شكل من أشكال الوعى الإنسانى، إما هو وعى بـ Awareness of، مرتبط بدوافع بعينها تعكس ديناميات الصراع المتصل بالتنشئة فى ظل واقع بعينه، حيث تتجلى ماهية الشعور باعتبارها شعوراً بشىء ما له بى صلة، وعلّ ذلك ما دفع الفينومينولوچيين إلى ضرورة الاختزال الفينوميولوچى Phenomenological Reduction باعتباره «وضعا للعالم بين قوسين، أو هو تعليق الحكم Epoché، وأهمية استخلاص معنى الظواهر بالابتعاد عن اليقين البديهى حتى يتسنى إبراز دلالته، وذلك بأن نكف مؤقتا عن التواطؤ مع العالم.

إن صميمية الموقف (القصد) باعتباره متجهاً إلى، يشى فى ذاته بأبعاد ذاتية لافكاك منها وذلك ببساطة لأن بلوغ الموضوع إنما يتحقق عبر الأنا Ego من خلال علاقتنا به، وقصديتنا فى اختياره، وإن كان ذلك يلزم بوعينا بالموضوع وبأنفسنا معا باعتبارنا نتاج بيئة وديناميات شخصية مدفوعة بالرغبة - القصدية، رغبة لا تنفى عنها المتخيل والقصدية، وقصدية لاتمضى بغير رغبة مشبوبة بالمتخيل، وأظن أن المؤرخ (العالم)، والفنان (السينمائى) لايختلفان فى ذلك كله على اختلاف أدواتهما، وهو ما يدفعنا إلى الاقتراب من إشكالية المنهج (حيث إشكالية الذاتية - الموضوعية) والأدوات.

وإذا ما كان الخلاف حول الأدوات هو أبسط أمورنا، لما يعرفه الكافة من المتخصصين عن خصائص اللغة السينمائية من مفردات (اللقطة)، والنحو (المونتاج

حيث إعادة ترتيب المقال على حسب المعنى)، والبلاغة (بكل دلالات التتابع والتكثيف والنقل Displacement والرمز وما إليها)، فإن المنهج يحتاج منا إلى وقفة، ذلك أن المنهج لدى كليهما (السينمائى والمؤرخ) تتداخل فيه هو الآخر تقاطعات الظلال والأبعاد، وإن كان ذلك فى متصل من الموضوعية (إن كانت كذلك) - إلى الذاتية (بتعددات تشكلاتها).

إن إشكالية المنهج، إشكالية فريدة فى الإنسانيات، عندما أراد البعض أن تتشبه بالعلوم الطبيعية وتستعير مناهجها، مغفلة أبعاداً عدة ليس بأقلها أن أية علاقة بين إنسان وموضوع سوف تؤدى إلى بعد تقديرى من الإنسان للموضوع، أى أن الإنسان سيقيم - والحال هذه - حكما ينزع إلى الموضوعية: ولما كان أى حكم موضوعى إنما يعنى تحول الذات إلى نقيضها (حيث يجب أن تكون الذاتية هى ما يخص نقيض الموضوع)، بينما الموضوعية - الحقة - يجب ألا يدخل فيها نقيضها بشخصه، ليكون الفعل مستقلا عن ذات الفاعل - وهو أمر نراه - وجمهرة من علماء الإنسانيات - مستحيلا فى الإنسان، حيث يستحيل ابتداء تحول الذات إلى نقيضها، بقدر ما يستحيل فصل الفعل عن ذات الفاعل، بخاصة أن كل ملاحظة نسميها موضوعية، إنما تبنى عبر الذاتية، ذلك أن بلوغ الموضوع إنما يتحقق - فى مقام أساسى - من خلال علاقتنا به، وقصدينا فى اختياره، وهنا تبزغ إشكالية الذاتية التى أشرنا إلى تعدد تشكلاتها فى متصل من ذاتية رجل الجمهور (ذاتية الديماجوس) - إلى ذاتية الإمساك بالأعماق (ذاتية الأبولونوس)، حيث الأولى (ذاتية الديماجوس) ذاتية الأصفاد والدفعات والمركبات النفسية كنتيجة حتمية لكبوتاتها Its repressions، أو تنازلاتها إن كانت تعرف - وهو الأسوأ - مما يعوق تقدمها ويجعلها تركن دوما للمألوف والسائد والمواءمة والاستسلام، بينما الثانية (ذاتية الأبولونوس) ذاتية لا تكف عن المجاهدة الدءوب استبصارا بقاعها

التداخل بين السينمائى والمؤرخ

اللاشعورى وديناميات مكوناتها وعوائقها، غير مغفلة حدس اللحظة، والنهوض لمكافحة المكبوت مدركة شجاعة أن تكون فى جدل دائم للمعرفة من أجل إقامة الجديد من رحم القديم فى إيجابية خلاقة تتيح لصاحبها - عالما (مؤرخا) أو فنانا (سينمائيا) - أن يشيد من الوقائع بعد إعادة بنائها نموذجه الهيكلى، إنها والحال هذه موضوعية تفطن إلى حتمية ذاتيتها، وتتجاوزها فى العملية الإبداعية فنية كانت أو علمية، وها هو ذا مورينو Moréno, J. - على سبيل المثال - يرى أن الموضوعية الحقة لايمكن أن تكون بغير مرور بالذاتية، وهو ما يذكرنا فى الفلسفة الوجودية بالذاتية كلحظة وعى بين موضوعيتين، وفى الماركسية بالوعى كلحظة بين واقعين (من وسائل الإنتاج)، وبالتفرقة الشهيرة فى نظرية الجشطلت بين الظاهرة الدينامية وشروطها الطوبغرافية،(٢)، وهو الأمر الذى يرى معه باشلار Bachelard ضرورة الالتزام بحدس الكبت Intuition of Repression والتحليل النفسى للمعرفة(٣)، حيث المكبوتات العقلية التى يسميها باشلار «بالعوائق الإبستمولوجية، وهى لا ترد على العمل من خارجه بل هى منبثقة عنه،(٤)، وهنا تبرز أهمية القطعية الإبستمولوجية التى تلزم بأن نعرف أنه من الناحية النفسية لاتوجد هناك حقيقة بدون خطأ يجب أن يتم تصحيحه.

ولو أننا أضفنا إلى ذلك، أن الحقيقة «اليثيا» فى اليونانية إنما تعنى «اللامحتجب» فكأن ماهيتها إنما تكون فى صميم التجلى والظهور من طوايا الاحتجاب وأستار الخفاء، وهو ما دفع هيدجر للقول بأن الآنية المتخارجة EK - sistent، إنما هى متداخلة.. وحتى الوجود المتداخل يسوده السر ولكنه عندئذ هو ماهية الحقيقة التى نسيت وصارت أساسية،(٤).

ولسنا بحاجة للقول بأن الفنان الحق، والمدرب تلقائيا على الغوص فى المتخيل، من حيث قدرته على الانتقال من الداخل إلى الخارج حيث التخارج (التموضع Objectivization) باعتباره تحويلا للذاتى إلى الموضوعى من خلال الثقافة والحضارة والإنتاج والتنشئة بعامة، مما يجعله - تبعا **لهيجل** - وجها لوجه فى غيرية يكاد يمتنع تخطيها، وإن كان عليه أن يبذل الجهد لتخطيها، ذلك أن الوعى - كما سبق القول - لا ينشأ من فراغ، بل فى علاقة بالآخر تمتد من المهد إلى اللحد، مما يشى بأن الوعى بالذات لا سبيل له إلا عبر آخر يتواصل معه،(٥)، وأن الفنان بهذا المعنى لهو أقدر من العالم إن لم يكن صنوه على تجاوز ذاتيته وإشباعها وعيا فى الآن نفسه عبر عملية تفكيك الوقائع وإعادة بنائها، إلى حد يقول معه **فرويد** Freud,s «لكن الفنان الحق يستطيع أكثر من ذلك... فهو يعرف كيف يضفى على الأفكار مسحة قوية من الإمتاع تصفيها من شوائب الكبت أو تموه عليها، ولو بصورة مؤقتة على الأقل، ومتى أفلح فى ذلك كله، أتاح للآخرين فرصة هى بلسم وعزاء ومتنفس،(٦).

وكأن التاريخ أو الوقائع التاريخية بكافة تشكلاتها (حقبة بعينها، أو شخصية ما، أو واقعة بذاتها وهلم جرا) التى يتناولها السينمائى (الفنان) أو المؤرخ (العالم) ستكون نتائجها النهائية فى يد أى منهما وجهين لعملة واحدة هى التأريخ الذى تتداخل فيه الظلال والأبعاد، بخاصة فيما يتصل بإعادة بناء الوقائع والمنهج، ويجب ألا نخشى هنا من تلك التفرقة المصطنعة بينهما، حيث المألوف المتوهم من أن المؤرخ بما هو ملتزم بالوقائع فهو متخفف من ذاتيته، بينما الفنان بما هو منغمس فى المتخيل فهو مغمور بذاتيته، إنها مقولات تقف عند السطحى

والظاهر، بينما تعمّق الرؤية - فى ظلنا - يتيح لنا أن نرى - وبحق - كيف أن التعارض بين الواقع والمتخيل ليس جذرياً، بل إن الإدراك فى صميمه متحيز (قد يصل الأمر فى حالته القصيدية إلى أن تقف علاقته بالموضوعات عند حدود التصور الذاتى المتصل بمرحلة من مراحل إدراكه للموضوع)، والإنسان إذ يقيم ما يتصوره معرفةً موضوعية قد يقيم لها تمثلات خاطئة، وفى هذا يتساوى المؤرخ والسينمائى، فمن ناحية هما يعيدان الوقائع عبر ذاتيتهما (رغبتهما التى قد لايفطنان إليها إذ إنها لا شعورية) ومن ناحية أخرى تختلف درجة الإمساك بالذاتية (الرغبة) أو بالقاع اللاشعورى على حد تعبير **ميرلو بونتى** Merleau - Ponty بين هذا السينمائى أو ذاك، تماماً كما تختلف من مؤرخ لآخر، والمحك الفصل فى هذا الأمر إنما يبين فى تشكلات ماديتهما بعد إعادة بنائها، والتى تتضح من خلال تأريخهما الذى يبين منه إلى أى مدى كانت الفطنة إلى حتمية الذاتية والتخطى فى شجاعة وإيجابية خلاقة تتميز بقصدية إدراك للموضوع وفهم له بقدر ما تتجاوز الغياب فى الذات والإدراك النرجسى، آنئذ لا تتداخل الظلال والأبعاد بين السينمائى والمؤرخ فى تاريخهما فحسب بل يتماثل الدوران ويتجانسان (وهما منذ البدء - وحتى فى الحالات الطرفية - متجانسان): بخاصة إذا ما سلمنا بما يسلم به المؤرخون من أن أهداف التاريخ لايمكن أن تقف عند الماضى، بل إن من أهدافه تفسير الحاضر، وكيف لايكون الأمر كذلك وحقيقة الزمن «إنما تكمن فى اللحظة، إنه واقع معلق بين عدمين؛ ماض ومستقبل»[٧] وفى هذا الزمن - اللحظة حيث يدخل الآخرون بالحتم فى ثنايا الموضوع فيبدع الفنان والمؤرخ، ومن هنا.. لاغرابة أن يكون التاريخ هو أول مرحلة للإسقاط (إسقاط الذات) كما يقول **ميرلو بونتى**، الذى يستخدم مفهوماً نبه إليه **فرويد** وعلماء النفس منذ البواكير، ومن ثم فإن المرئى (المقروء) لا يمثل مكانة مطلقة إلا إذا قومناه (نقدناه) فى ضوء ذلك التمازج الفريد بين الظاهر والكامن، المعلن والخفى الذى يبين بجلاء لمن يملك أدوات التقويم، أن


بدر لاما فى مشهد من فيلم «قبلة فى الصحراء» ١٩٢٨


نجلاء فتحى


يوسف شاهين

الكائن فى علاقته بالموضوع وتصوراته له، لم يعد هو الكائن بحد ذاته فلقد أصبحا نظاماً لا نظامين «تكونا بسرعة داخل تجربة شاملة (فى الفعل) يجب تصحيح نصها كاملا وبكل وضوح»[٨].

لقد كان التاريخ بالفعل هو إحدى المحاولات التى اقترح **هيجل** أهمية فهمها فهما عقليا ومن ثم يجب تفسير التاريخ كتقدم جدلى لايتضمن التوثيق والضبط فحسب، بل يتضمن التقويم أيضاً، وهو أمر متضمن فى التاريخ ذاته عند إعادة بنائه، بقدر ما يتضمن أهمية وجود آخر يقوم، والمدهش أن **محمد بن عبدالرحمن السخاوى**، ذلك المؤرخ العربى القديم، يرى أن التاريخ «حفظٌ وضبطٌ وتجريح، وما أشبه هذا مما مرجعه الفحص»[٩].

وهل المؤرخ ومقوموه والسينمائى ونقاده غير ذلك كله؟!

بقى أن نشير إلى أن التماثل والتجانس - فى ظلنا - يتجاوز تلك الأبعاد كلها (من الرغبة - القصيدية توسطا بالأدوات وصولا إلى المنهج فيما يتصل بالذاتية - الموضوعية) لتتداخل الأبعاد لاالظلال فحسب حتى فى تلك الخصائص الثانوية التى يجب أن تتوافر لكل من المؤرخ والسينمائى، من قبيل الثقافة الموسوعية والإلمام الواسع بالإنسانيات بخاصة علوم النفس والاجتماع والاقتصاد والسياسة وما إليها مما لاغنى لأيهما عنه، وما أكثر ما يقال فى هذه السبيل، لكن هناك بعدا لايمكن إغفاله - وإن وضح أثره فى ذلك كله - ألا وهو التباين الناتج عن اختلاف الشخصية وديناميتها التى قد تدفع فى ذاتها لعديد من المسالب التى أجملها **ابن خلدون** فى مقدمته، عن الذهول عن المقاصد والميل والهوى والتشيع لنحلة (التعصب)، وعدم التمحيص والتلبيس والتصنع على غير الحق فى نفسه وتوهم الصدق وحب الثناء (النرجسية)، والممالأة (الثنائية)، ويمكن أن نضيف إليها كافة الدفاعات الناتجة عن المكبوت بعامة، وعدم التعرف على مسارب التكوين النفسى الذى يختزل معه التنشئة الاجتماعية Socialization بكلها، وما أكثر

ما يقال وقد يتضح أثر له فى الجانب التطبيقى من هذه المداخلة، الذى آن الانتقال إليه، بعد أن نذكّر بأنه إذا ما كان علماء النفس والاجتماع - على سبيل المثال - يتخذون من الفيلم السينمائى بعامة وسيلة لدراسة «الواقع وتشخيصه، والتأريخ له، فما الرأى فى تشخيص السينمائى بفيلمه لواقع بعينه، قد يتخذ فيه من التاريخ متكأ، بقدر ما قد يرصد أياً من أبعاد واقعه المعاش؟!

إن السينمائى هنا ليس بعالم نفسى أو اجتماع فحسب بل هو مؤرخ يقدم وثيقة للتاريخ وللمؤرخ الآخر وللعالم، ويقيم جدل المعرفة بين المتخيل والعلم، بعبارة أخرى بين الميثوس واللوجوس.

وهنا يبزغ التساؤل، أين **يوسف شاهين** من هذا كله؟!

بخاصة من حيث المنهج الذى تقوم عليه - بكل روافده - تلك العملية الإبداعية فى العلم والفن، فى التاريخ والسينما؟!

ذلك ما يلزمنا بوقفة على ضفاف أفلامه.

لقد قدم **يوسف شاهين** ٣٠ فيلما روائيا بدءاً من «بابا أمين» (١٩٥٠) حتى «إسكندرية كمان وكمان» (١٩٩١)، كما قدم ثلاثة أفلام تسجيلية ما بين ١٩٦٨ و ١٩٧٣ (عيد الميرون، سلوى، وانطلاق) بالإضافة إلى آخر أفلامه التسجيلية - الروائية (التسجيروائى) «القاهرة منورة بأهلها» الذى أثار ضجة افتعلها البعض - وإن لم تكن غريبة على أفلام **يوسف شاهين** - لكنها هذه المرة تجاوزت كل حد مما يدفعنا للاستشهاد بها، رغم أن اهتمامنا إنما يبحر لشطآن الفيلم الروائى، إذ إن الفيلم التسجيلى بذاته شاهد حق على دور السينمائى كمؤرخ وتطابق الدورين، لكن الإشكالية إنما تدور - فى ظنى - فى فلك الفيلم الروائى، ومدى صدق فرضيتنا عن تداخل الظلال والأبعاد بين المؤرخ والسينمائى فى ضوء المعايير التى سبقت الإشارة إليها، ومن خلال وقفة على ضفاف إبداعات **يوسف شاهين** الروائية، ونحن إذ نقول «ضفافاً» فإنما نتحفظ

التداخل بين السينمائى والمؤرخ

فى القول، إذ من غير المنطقى أن نتناول أفلامه تفصيلا، كما أن الضرورة المطلقة تدفعنا لاختيار بعضها فحسب من خلال نهج جاليلى لايقف عند التصنيفات التعسفية بإطارها الأرسطوطاليسى، وفى كل الأحوال ما أصعب أن تحصل فى القاهرة على فيلم **ليوسف شاهين**، رغم انتشار «نوادى الفيديو»، وليت السينماتيك المصرى كان أحسن حالا!، ويكفى للتدليل على ذلك أننا اضطررنا للاتصال **بيوسف شاهين** نفسه عندما تعذر الحصول على بعض اختياراتنا التى استحالت عليه هو الآخر!! وإن أتيحت فرصة لنا لتكتمل أداة مهمة من أدوات البحث ألا وهى المقابلة Interview، لنسبر بها غور عديد من التساؤلات المتصلة بموضوعنا، وللحق لم يبخل الرجل بلقائين امتدّا لساعات طوال.

انتهى المطاف بنا «للناصر صلاح الدين» (١٩٦٣)، وهو من مرحلة يتنصل منها **يوسف** هوناً عندما يعلن بصدد فيلم الاختيار (١٩٧١) عن مسئوليته الكاملة «عن الفيلم لأول مرة، بينما كنت قبل ذلك مسئولا عن أفلامى بنسبة كبيرة.. لقد اضطررت فى بعض الأحيان إلى تقديم أعمال ما كان يجب أن أقدمها»(١٠).

ومن المرحلة التى يتحمل فيها **يوسف شاهين** مسئوليته الكاملة عنها (من الاختيار حتى إسكندرية كمان وكمان)، اخترنا واسطة العقد فيها، فيلمىّ «إسكندرية ليه» (١٩٧٩)، «وحدوته مصرية» (١٩٨٢)، إذ تسبقهما أفلام ثلاثة (الاختيار، العصفور، وعودة الابن الضال)، وتأتى بعدهما أفلام ثلاثة (الوداع بونابرت، اليوم السادس، وإسكندرية كمان وكمان)، لكننا لم نشأ إلا أن نختار أيضاً آخر أعماله التى ترهص برؤية متميزة من حيث المزاوجة ما بين السينما التسجيلية والروائية والتى نرى أثراً لها فى عديد من أفلامه - وإن تمت آنذاك على استحياء - من قبيل مشاهد المخزون الفيلمى التسجيلى التى يرصع بها عديداً من روائياته، وهكذا سيكون فيلم «القاهرة منورة بأهلها» نهاية تطوافنا على ضفافه، لكننا قبل أن نجدف نحوه للتنقيب عن ديناميات المؤرخ لديه فى هذه الأفلام سنعلق الحكم لدى **يوسف** فى عيون نقاده أولا، وليبين لنا أية تخوم ندب عليها.

يوسف شاهين فى عيون الآخرين:

لم يحظ سينمائى مصرى بتدافع الرؤى وتناقضها حوله، كما حظى **يوسف شاهين**، فهو من ناحية «شيطان رجيم، أفلامه «تكرس عدم الانتماء... قد درس فى كلية فيكتوريا الأجنبية، وتعلم على يد الأجانب الأمريكان، وعلّمه السينما عمليا الإيطاليون، ولا يدين بشىء مما تعلمه لبلده مصر... وكأنه منبت الجذور، لأنه ظل حتى الآن يرقص على الحبال ويغازل الأطراف كلها مدعيا اليسارية التى تتيح له تحقيق مآربه الشخصية»(١١).

وها هو ذا صوت آخر يردد المعنى نفسه قائلا: «إنه بحكم نشأته مهيأ للتبعية، أى فى حالة نفسية اجتماعية وليدة الشعور بأن ثمة هوة كبرى تفصل المصريين عن المتقدمين فى العالم.. هوة تزداد مع الأيام اتساعا... وقصة هذه الفعلية المتهيئة للتبعية بدأت تاريخاً على امتداد الوطن العربى مع احتلال الإمبراطورية الفرنسية»(١٢).

ويقول ثالث «إن ذاتيته تفرض نفسها بقوة... وتأثره الغربى يفضحه، فيفشل فى كسب الجمهور العريض إلى صفه، لأن الناس فى الحقيقة لم تر نفسها أو حياتها بالقدر الكافى فى أفلامه»(١٣).

بينما يصاعد الهجوم ليقول رابع «إنه أحد هؤلاء الذين يصنعون أفلاماً دعائية لمن يدفع»(١٤).

ومن ناحية أخرى، وفى مواجهة هؤلاء، يوجد من يعتبره الملاك المنقذ للسينما المصرية فهو «إنما يضع السينما المصرية فى إطارها الصحيح كأداة للوعى والتغيير»[١٥].

وبالمثل فقد «استطاع **يوسف شاهين** أن يلمس أعمق جراح الإنسان المصرى، وأن يبشر بالصراع الأكبر الذى يتحتم أن يخوضه ضد قوى الفساد والاستغلال الاجتماعى»[١٦].

وأيضاً، «إن أحداً لم يستطع أن يعبر عن مدى الأحزان التى وصلت إلى نخاع عظامنا مثل **يوسف شاهين**»[١٧].

وها هو ذا رابع يرى أن **يوسف شاهين** «واحد من أهم مخرجى السينما المصرية... وأكثرهم قربا من الواقع المصرى إحساساً به والتزاما بالتعبير عنه»[١٨].

وما يثير الدهشة حقاً وقد يسفر بنفسه عن ملمح لدلالة هذا التناقض الحاد حوله، أن واحدا ممن سبق واستشهدنا بهم إذ يتهمه بالذاتية «وتأثره الغربى يفضحه» ها هو ذا فى موضع آخر يقرر «كملاحظة مبدئية أن السمة الأساسية التى يتميز بها فن **يوسف شاهين** تتجلى على الدوام فى قدرة أعماله على إثارة دهشتنا، ومهما اختلفنا معه حول بعض النقاط فلابد أيضاً أن نعجب به... ربما لنبرة الإخلاص وروح الحماس التى يعمل بها... وربما لذلك الحس الإنسانى الذى يفحم كل أعماله... ذلك الحس الذى ينبئ عن حب عميق للفن والحياة... وعبر تاريخه الطويل، لم يتوقف **يوسف شاهين** عن تطوير فنه وأسلوبه من منطلق واع يسعى نحو النضج والكمال»[١٩].

ترى، هل تكمن الإجابة عن هذا التناقض من خلال الإجابة عن التساؤلات التى طرحها **يوسف** نفسه إذ يقدم فيلمه، «حدوته مصرية، فى مهرجان لندن السادس والعشرين، فيقول متسائلا عن الشروط التى تتحقق بها المعادلة الصعبة «لمخرج ليس من العالم الغربى، فمن الضرورى أن ندخل العوامل التالية فى حسابنا، سلطات بلده تصنفه كمتمرد، بينما تعتبره أسرته فى الآن نفسه ـ شاة ضالة، يقول عنه العالم الغربى: إنه اشتراكى إلى حد بعيد، والاشتراكيون يرونه أكثر ليبرالية، والعرب يقولون إنه أكثر موالاة للسامية، بينما المتعصبون (اليهود) يرونه عربيا أكثر مما يجب وفى تواز مع هذا كله يخبره طبيبه بأنه يدخن بشراهة، وصحبة الوقت السعيد يخبرونه بأنه جد صارم.. إن تحليلا أكثر بساطة سيرينا غالبا أنه إنما يعانى رد فعل **حشوى فى** مواجهة الاتجاه التقليدى الذى ينادى بأن عليه أن يتواءم مع الأساليب والقواعد المستقرة بواسطة واحدة أو أخرى من تلك المؤسسات الراسخة، إن الواقعة البسيطة إنما تكمن فى أنه لايستطيع أن يتواءم على هذا النحو لأنه لا يستطيع.

إنها لصعوبة فى عالم اليوم أن تمسك بيقين خالص فى أخلاقيات مطلقة، لقد تحطم بناء الأسرة منذ الثورة الصناعية، ملايين الناس لما يزالون يُنحرون باسم يهوذا أو الله، بينما تخنق الفردية فى تؤدة بواسطة شعارات الكاكاكولا أو بواسطة حراس النمطية الذاتية للصيغ الجمعية، «هل بإمكانه (مخرج ليس من العالم الغربى) أن يواجه هذه المتناقضات كافة؟ هل يقدر عليها أحد؟، هل يمكنه على الأقل أن يقوم بمبادأة يواجه فيها حقائقه الخاصة؟ بأن يقدم على التفاهم مع أساطيره هو نفسه؟ وبالنسبة لى، هل ذلك بمقدورى...؟»[٢٠].

ترى، هل يمكن أن نقول نحن إن هذا الحشد من التناقضات الذى يمكن أن نعيد تصنيفه بدءاً من الأسرة ثم الصحبة والمجتمع (السلطة) وأخيراً العالم، إنما تتفاعل ديناميأته فى التنشئة Socialization ومن ثم التاريخ التطورى للفرد الذى يجعله كائناً ذا تاريخ ليصبح بذاته عالماً أو مبدعاً قادراً على التأريخ؟، لكنْ فرق بين تاريخ وتاريخ، تاريخ يمسك فيه الإنسان بتاريخه الذاتى ليستطيع التخطى فى إيجابية خلاقة تصل به إلى مصاف من الموضوعية ـ إن كانت كذلك ـ ليقترب من الحقيقة فى شجاعة والتزام بما هى حقيقة لا سبيل لبلوغها إلا بالكبد والمعاناة والمجاهدة مع الصعب فى الداخل (باعتباره المخفىّ البعيدَ الغَوْر من مخلفات التنشئة وعوائقها)، وفى الخارج (حركة المجتمع بكافة تفاعلاتها) باعتباره صراعاً فى الحالين ضد المألوف، أليست هذه كلها جوهر تداخلات الذاتية ـ الموضوعية والرغبة ـ القصيدية، التى يقوم عليها بعد المنهج ـ كما أبنّا عنه ـ فيما يتصل بالسينمائى والمؤرخ الفنان، والعالم المؤرخ المبدع لتتداخل الأبعاد لا الظلال فحسب بينهما؟!

تُرى، هل استطاع **يوسف شاهين** أن يحل اللغز وتتحقق لديه دلالة المؤرخ ووظيفته ودوره ورسالته؟ وتأتينا الإجابة هذه المرة من نقاده، قبل أن نحاول نحن الغوص إلى أعماقها، بخاصة أن جُلّها عن أفلام لن نتناولها فى هذه المداخلة.

ها هو ذا أحدهم يقول بصدد العصفور: «وهكذا حاول **يوسف شاهين** بإخلاصه الشديد، ومعاناته لواقع ما بعد الهزيمة أن يستجلى الأسباب التاريخية التى أدت إلى الهزيمة»[٢١]، وعن الفيلم نفسه يقول آخر: «العصفور وثيقة تاريخية للأمة المصرية العظيمة بأجيالها المتعددة... يعد فيلما من الواقعية الاجتماعية التى تفوق **يوسف شاهين** فى إبرازها بمصرية صميمة»[٢٢].

ويقول ثالث بصدد «عودة الابن الضال»: «إنه اتصال التاريخ فى أسرة... إن فيلم **يوسف شاهين** وثيقة تاريخية أمينة بعيدة الرؤية عميقة المغزى»[٢٣].

ويقول رابع عن فيلم «إسكندرية ليه»: «كان يحاول دائماً التعبير عن اللحظة التاريخية التى يخرج خلالها فيلمه وما يدور حوله فى المجتمع المصرى من ظواهر أو تحولات»[٢٤].

وفى مقابل هذا الاحتفاء، سنجد ـ كالعادة ـ من يرون فى تاريخه «الأفكار حين تجهض الحقيقة التاريخية»[٢٥]. ويتوسط هؤلاء وهؤلاء من يرى «أن **يوسف شاهين** عندما رأى ألا يتقيد بالوقائع التاريخية المعروفة والمصودة... لم يكن متجنيا على التاريخ وإنما أراد أن تكون له رؤيته الذاتية»!.

مرة أخرى وحتى بالنسبة للتأريخ لدى **يوسف شاهين** تتصارع الرؤى وهو ما

يلزمنا بالاقتراب من ضفافه لكن فى ضوء المعايير التى سبقت الإشارة إليها - حتى لايصبح تناولنا مجرد كلمات مرسلة مدركين أنه لا توجد حقيقة مطلقة، «لا توجد حقيقة بدون خطأ يجب أن يتم تصحيحه»حتى إن **كارل بوبر** Poper, K - ومهما اختلفنا حول منهجه - يرى، وله الحق، أنه لابديل عن الدحض والتفنيد حتى بالنسبة للنظريات العلمية(٢٦)، ولاغرابة فى ذلك إذ كيف يخرج الجديد إن لم يخرج من رحم القديم؟، إنه الديالكتيك بأبسط تعبير، وفى الآن نفسه، ومع التسليم بأن المعنى الكلى للنص التاريخى (سينمائيا كان أم كتابا) ليس مجرد مجموعة لجزئيات متناثرة، وإنما سياقات تتجلى فى الأفق الأخير الذى تنتهى إليه الدلالات، إلا أن ذلك فى ذاته قد يكون ألزم لنا لتناول التبديات المتعددة فى السياق الكلى، مدركين أن الجزء كنسق فى علاقة عضوية مع الكل المكمل له فى النسق الكلى، كما أن الفهم Understanding لامجرد التفسير Interpretation يلزمنا بعدم الوقوف عند الظاهر فحسب، ذلك أن الواقع الحقيقى ليس الظاهرى، بل إن طبيعة الحقيقة لن تظهر بكل الشفافية إلا فى صميم الجد الذى تهرب بمقتضاه وتنأى عنه، بخاصة أن «الإنسان يعرف لكنه لايعرف أنه يعرف»(٢٧)، فهناك محسوس الظاهر، ومعقول النظام الخفى الذى يشى بما يشير إليه **لاكان** Lacan, J من أن اللاشعور موضع يتكلم، والأنا لاتتكلم باسمها إذ لايمكن أن تكون علّة نفسها(٢٨)، وهكذا مع افتراض أن هذا المبدع المؤرخ أو ذاك قد أمسك بالقاع اللاشعورى الذى يمكنه من الوقوف على الحقيقة - إن كانت كذلك - فى مصنفه الإبداعى - التاريخى، إلا أن هناك عديداً من المعطيات قد تظل غائبة يبين أثرها الذى يحول دون القطيعة الإبستمولوجية ما لم يكن هناك تقويم من آخر، يحقق ديالوج جدلية المعرفة بين الأنا - أنت، وها نحن نقوم بدورِ الأنت (الآخر)، لنصبح بذاتنا أناً تتحاور حول ما سنقدمه، فنثرى معًا ديالكتيك الحقيقة.

الناصر صلاح الدين والتاريخ:

لم يكن فيلم **يوسف شاهين** هو الفيلم الأول عن **صلاح الدين** فى السينما المصرية، فقد سبق إنتاجَ الأخوين «**لاما**» إنتاج آسيا له، عندما قام «**بدر لاما**» ببطولته ومعه **بدرية رأفت** وأخرجه «**إبراهيم لاما**» عن سيناريو **للسيد زيادة** عام ١٩٤١(٢٩)، (٣٠)، وفيه «عمد **إبراهيم لاما** مخرج الفيلم إلى ما أسمته مجلة «الراديو والبعكوكة» أيامها «بسرقة غريبة أو تدجيل من نوع جديد»، فهو قد لصق أجزاء من المعارك الحربية التى أخرجها **سيسيل دى ميل** عن الحروب نفسها»(٣١)، وكان الفيلم مسخا بكل المعايير حتى بعد حذف هذه الأجزاء مع اشتداد أدوار النقد أيامها، وفى عام ١٩٦٣ وصدمة الوحدة بين مصر وسوريا لمّا تزل سحبها مخيمة فى الواقع العربى ها هو ذا فيلم آخر عن **صلاح الدين** «يقدم قراءة تاريخية لوحدة العرب فى زمن **صلاح الدين** الذى استعاد فلسطين من الصليبيين»(٣٢)، ورغم أن الفيلم كان قد انتهى الإعداد له على أن يخرجه **عز الدين ذو الفقار** الذى حال مرضه دون ذلك وأصر على أن يخرجه **يوسف شاهين** وهو ما ترفضه **آسيا** بإصرار، بل - فى محاولة منها لإثناء **عز الدين** عن تصميمه - تقترح عليه أخاه **محمود ذو الفقار** فيرفض **عز الدين**(٣٣)، ومن جديد يشارك **يوسف** فى كتابة السيناريو، ومن ثم يتحمل بعداً لافكاك منه من مسئولية التأريخ، وهذا لنا وقفة.

التداخل بين السينمائى والمؤرخ

لقد كان **يوسف شاهين** - ومعه كتاب السيناريو - وللحق، شديدى الوعى بدور الحركة الصليبية، ومن بينهم كان **يوسف** بالذات متجاوزاً لمسيحيته ملتزما بتأويل الوقائع التاريخية فى رؤية واعية ترى أن الحروب الصليبية قد «اتخذت من الدين ستاراً لإخفاء ما تنطوى عليه المطامع والأغراض السياسية والتجارية والاستعمارية»(٣٤).

وما كان لتحرير القدس أن يتم، لولا اتحاد المشرق العربى بمسلميه ومسيحيّيه لمواجهة هذه الغزوات الاستعمارية، وهو رأى يلتزم به جمهرة المؤرخين باستثناء قلة منهم يصمهم «**بوندار يفكسى** قائلا «بأن مزورى التاريخ الحاليين يزعمون أن الصليبيين قد لقوا فى عدوانهم على مسلمى الشرق الدعم بجميع الوسائل من مسيحيى هذه المنطقة... وهذا الزعم تنشره الآن على نطاق واسع الدعاية الأمريكية والصهيونية سعيا لبقاء قاعدة نظرية تحت مشروع تقسيم لبنان إلى إسلامى ومسيحى»(٣٥)، ونحن فى فيلم **يوسف شاهين** لم نكن بإزاء أفق عام يقف عند دور الحملات الصليبية وتحرير القدس فحسب، بل كنا أيضًا بإزاء دلالة وأهمية الوحدة العربية (مسلميها ومسيحييها) فى مواجهة العدو، وهو ما يبين فى خطاب Dis-course «عيسى العوام» (**صلاح ذو الفقار**) عندما يقول «الدين لله.. والوطن للجميع»، وبقدر ما تتأكد دلالته فى شخصية بطلها ذلك المسيحى الذى أسهم بدور أساسى فى مقاومة الغزاة ونصرة **صلاح الدين**، وهنا جوهر وقفتنا... **فعيسى العوام** كما ورد فى النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، أو سيرة **صلاح الدين لبهاء الدين بن شداد**(٣٦)، **كان مسلما**، فقد جاء ذكره لدى هذا المؤرخ الذى كان مصاحبًا **لصلاح الدين** على النحو التالى؛ «ذكر قصة **العوام عيسى** رحمه الله: ومن نوادر هذه الواقعة ومحاسنها، أن عواماً مسلمًا كان يقال له **عيسى** وكان يدخل إلى البلد بالكتب والبعثات على وسطه ليلا على غرة من العدو...» وهو عينه ما نراه فى كتاب «الفتح القسى فى الفتح القدسى» **للعماد الأصفهانى**(٣٧).

ترُى، هل كان يغير من مضمون الفيلم أو يمس أيًا من تفاصيله أن يتسمى العوام

(صلاح الدين ذوالفقار) بأى اسم مسيحى آخر، حتى لا تختلط الوقائع بشخصية مسلمة لها ذكر فى كتب التاريخ؟! والغريب أن الفيلم يتضمن واقعة مأخوذة من كتاب ابن شداد لاتفصلها عن تفاصيل واقعة عيسى العوام المسلم سوى ثلاث وعشرين صفحة، ألا وهى قصة الرضيع الذى سرق من أمه وبيع فتشفعت لصلاح الدين فأمر برده إليها ودفع الثمن للمشترى.

إن المسئولية هنا تضيع بين يوسف شاهين وكتاب السيناريو تماماً كما تضيع مسئولية ذلك الخلط بين الوقائع التاريخية والمنحولة التى استقاها الفيلم من قصة وولتر سكوت «الطلسم» لذلك الموقف الذى تنكر فيه صلاح الدين فى زى طبيب ليعالج ريتشارد قلب الأسد من مرضه الذى أقعده عن القتال!! وما كان أغناهم عن ذلك كله فما أكثر المواقف التاريخية لا المنحولة التى يمكن أن تعطى الدلالة التى قصدوا إبرازها... ومرة أخرى، تختلط الواقعة بالمتخيل وتغيب الموضوعية فى رحم الذاتية، ليبرز سؤال عن العلية (السببية) Causality، إذ ليست المسألة بالنسبة لنا مجرد تشخيص لعلل أو إبراز لتطابق الدورين بين المؤرخ والسينمائى وتداخل الأبعاد والظلال فحسب، بل العلة فى تجاوز الوقائع التاريخية إبان التأريخ (التى ما كانت لتؤثر على السياق الكلى لو التزم بها)، وفى كل الأحوال: من يستطيع أن ينكر أن فيلم الناصر صلاح الدين كان دليلا لنا على قدرة يوسف شاهين المبدع المؤرخ؟!، وإن ظل التساؤل قائما: ما العلة وراء هذه المغالطات Parapraxes سواء أكانوا يعرفون أم لايعرفون؟... وفى كل الأحوال، من حق يوسف شاهين أن يدافع بعدم مسئوليته الكاملة عنها (وهو الذى سبق ورأينا كيف ينفى مسئوليته الكاملة عن كافة أفلامه قبيل الاختيار!!).

لكن ها هو ذا فى «إسكندرية ليه»الذى تتداخل فيه ترجمته الذاتية (وهى بذاتها تاريخ مع تبديل أسماء شخوصها تماماً كما ينشر المحلل النفسى أو الطبيب النفسى تاريخ حالة ما فيستعيض عن الأسماء الحقيقية بأسماء مستعارة)، وها هو ذا يقع فى مسالب عدة بماهية المؤرخ قد تسهم فى وضع أيدينا على العلة دونما تنصل!!.

فاليهودى السكندرى فى الفيلم الذى يمثله «يوسف وهبى» وسارة (نجلاء فتحى) التى ترتبط بإبراهيم ذلك العامل المكافح الذى يتفتح وعيه السياسى على يد سارة «(إبراهيم: سارة... أنا مثلا كنت مغمض أعمى... إنتى اللى خليتيني أشوف سكتى وأعرف رايح فين)» وها هو ذا فى النهاية يدفع ضريبة الوعى ويسجن لتأتى سارة لزيارته بعد انتهاء الحرب وهجرة أسرتها إلى جنوب أفريقيا أولا ثم إلى فلسطين حيث «النازى انتهى.. لكن فى فلسطين ابتدت معارك حتقعد ١٠٠ سنة.. للأسف شفت هناك اليهودية وهيه بتتحول إلى عنصرية بالعنف والدم»، كلمات صادقة تتردد معها كلمات أبيها (اليهودى السكندرى) «إنى أدين الإرهاب مهما كان العذر ولاأعترف باغتصاب حق على حساب حق آخر»، وهو منذ البدء يردد «إيه يا أورشليم ياقاتلة الأبرياء والأنبياء»، لكن «أصحاب الجنسية الجديدة عرفوا يسرقوا عقل بابا وقلب ديفيد «إنها كلمات سارة أيضاً لإبراهيم التى تأتى بعد مشهد من هاملت ذلك الذى يخاطب فيه هاملت شبح أبيه، ويالها من كلمات شبحية تتناثر فى مشاهد متعددة، لتعطى دلالة اليهود التقدميين المناصرين للطبقة العاملة، والأوفياء للحب ولمصر وهى نماذج وظفها يوسف شاهين ببراعة لكنها حملت هى الأخرى مغالطة تدفع - فى ظنى - ناقدا متميزاً ليشير إلى «التسامح والمسالمة... أفكار دخيلة تأتينا من قلب إسكندرية.. ليه»[٣٨] ومع التسليم بأن هذه قناعة «يوسف شاهين الذى يدرك بوعى دور الصهيونية وحاخامات اليهود فى السيطرة على أشياء كثيرة (حيث نهاية إسكندرية ليه نفسها، بالإضافة إلى تلك العبارة المرهصة فى حدوته مصرية، مش حتقدر على اليهود... مسيطرين على كل حاجة... تقدر تنكر أنهم ماسكين أعلام العالم بحاله... وعندما تواجهه زوجته (يسرا) بأنه كان حزيناً من أجلهم يرد قائلا: «أقصد الصهيونية».

ونحن بدورنا نقول استناداً للوقائع التاريخية: إنه «خلال الحرب العالمية الثانية شهدت مصر امتداداً واسعاً وعميقاً للنشاط الصهيونى»[٣٩]، ولم يكن هذا النشاط وليد الحرب العالمية الثانية فحسب وحفلات الاستقبال التى كان يقيمها أثرياء اليهود من أمثال «دانيل كوريل» للجنود اليهود، بل إنه يرجع لمطلع القرن وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩١٧ عندما كان المحامى ليون كاسترو أول رئيس للمنظمة الصهيونية فى مصر وقام بتوحيد «الجمعيات الصهيونية وضمها إلى حظيرة فرع المنظمة»[٤٠]. وانتشرت فروع المنظمة فى الإسكندرية والمنصورة وبور سعيد وغيرها من بلدان مصر، وأصدر «المجلة الصهيونية» عام ١٩١٨، كما أنشئ فرع للصندوق القومى لليهود الذى يقوم بتجميع التبرعات لشراء أراضى فلسطين وتوطين العمال اليهود بها»[٤١]، وفى عام ١٩٤٣ قرر ليون كاسترو «أن يعيد تشكيل فرع المنظمة الصهيونية من جديد باسم الاتحاد الصهيونى المصرى»[٤٢].. وفى كل الأحوال فقد «سيطر زعماء المنظمة الصهيونية فى مصر على محافل اليهود كلها»[٤٣] حقائق لاسبيل لإنكار أهمية الوعى بها عندما نختار نموذجاً بعينه، حتى لايصبح النموذج المختار نموذجاً منحازاً وعينة منتقاة لاتمثل اللوحة العامة الشائعة والمستشرية لأولئك الذين كان يداعبهم حلم العهد القديم «من النيل إلى الفرات هذه دولة إسرائيل الكبرى» والذين كونوا رصيداً شائها لأبشع كيان استيطانى فى العالم، وما أكثر الوقائع التى يعج بها التاريخ للوحة الغالبة للتعصب الصهيونى وجمعياتها فى مصر بدءاً من جمعية «زئير زيون» (وكان مقرها بالمناسبة رقم ٥٤ شارع النبى دانيال بالإسكندرية)، ومروراً بفروع المنظمة الصهيونية العالمية بمصر، وانتهاء بجماعة «بتار»، وهى المنظمة الصهيونية للشباب التى أنشأها جاك سيد بالإسكندرية)، وهى جماعة ظلت على اتصال بمركز جماعة بتار بتونس، كما كانت تتبادل المعلومات

والنشرات مع جماعة بتار بمدينة الكاب فى جنوب أفـريقـيــا،(٤٤) ، الأثرياء يمولون، والمتحمسون لأرض الميعاد ينظّمون، والجل ينضوون، وما اغتيال لورد موين فى مصر على أيديهم إبّان الحرب العالمية الثانية ببعيد، وما امتدادات طابورهم الخامس وفضيحة ليفون وقضايا التجسس لغَربية على من بقى منهم بعد إنشاء الكيان الصهيونى، وأكثر من ذلك كله - وإبان الحرب العالمية الثانية - كانت الهجرة إلى جنوب أفريقيا بالذات لاتتم إلا لعينة مختارة من متعصبى الصهاينة اليهود «والواقع أن ارتباط الفرع المصرى (الصهيونى) بفرع جنوب أفريقيا كان وثيقا إلى حد بعيد وكان التصحيحيون وهم متطرفو الصهاينة يلْقَوْن كلَّ عونٍ من أثرياء اليهود فى مصر»(٤٥)، وهل كان «اليهودى السكندرى» الذى قدمه يوسف شاهين إلا واحداً من هؤلاء، ثريا ومهاجرا إلى جنوب أفريقيا!! فكيف ليوسف شاهين أن يرسخ فى ذهن المتلقى صورة مغايرة، بقيت فى ذاكرته وقائع لها، لكن الندرة - فى ظننا - لايمكن أن تلغى السياقات الشائعة والغالبة على الصورة العامة.

من حق يوسف شاهين أن يدافع عن قناعته، وإن كان بصدق الفنان والمؤرخ قد سألنى عندما أثرت معه هذه الإشكالية فى لقائى به: «هل كانت هجرة المتعصبين من الصهاينة المصريين إلى جنوب أفريقيا فعلا «وكانت الإجابة من وقائع التاريخ ووثائقه «نعم»!! وفى كل الأحوال، كنا بإزاء مغالطة يمكن أن نضيف إليها ذلك النموذج الذى ترهّلت عبره الوقائع هونا حول علاقة عادل (على محرز) بالجندى الإنجليزى الإيرلندى الأصل «توم»، والعلاقة المثلية التى تقوم بينهما، نموذج آخر قد يكون له وجود كذكرى ساترة Screen Memory فى خضم أحداث تاريخية يغزلها يوسف شاهين بقدر كبير من الوعى والصدق والشجاعة معًا، لكنه فى هذا النموذج الذى يدفع «عادل» للذهاب إلى مقابر الحلفاء بالعلمين بعد أن وضعت الحرب أوزارها إنما يدفع بأطياف

التداخل بين السينمائى والمؤرخ

«من منطق الشفقة على هؤلاء الغرباء الذين لم يقترفوا إثما»(٤٦)، وبالها من مركبات Complexes تجر معها للمتلقى ما يشى بإدانة دور الحركة الوطنية فى الأربعينيات ضد المحتل الإنجليزى فى غير إبانة عن الأسباب التى من أجلها قامت المظاهرات تهتف: «إلى الأمام يارومل»، وكلها إشكاليات تتقاطع مع صدق لا ننكره ليوسف شاهين ولكننا نبحث عن العلة وراءها والتى نستطيع أن نتلمسها من خلال إيضاحِ دلالات طرحها يوسف شاهين بأمانة تُحسب له عن علاقته «بقَدْرى»، والده ذلك المصرى الوطنى الذى يقبل الدفاع عن «إبراهيم»، والذى يبقى فى ذاكرة ابنه «يحيى» (يوسف شاهين) تساؤل عن «هوه صحيح إنك دشدشت نفوخ واحد فى الترمواى لأنه اتهمك إنك مش مصرى»، وهو لايخفى أيضاً ملامح للتطلع الطبقى لوالديه، وها هى ذى أمه تقول له عبارة موحية «قدرنا ندخلك أهم مدرسة فى البلد وحتبقى مترَبى تربية إنجليزية.. بس لاحظ أنك لما تكبر حايبقى لك أصحاب ماسكين أهم مناصب فى البلد وطبعا حايساعدوك»، إنها كلمات الأم اللغز، جيرترود زوجة هاملت الأب وقاتلته، وامرأة كلوديوس من بعده، وأثيرة هاملت الابن (يحيى) والذى لايمكن أن يخفى ولهه لاحبه فحسب (تبعا لتفسير يوسف شاهين للفارق بينهما على لسان كافاريللى فى وداعا يابونابرت) لـ.. هاملت... ومن ثم للأم... وهو بالنسبة لهاملت لايكف عن ترديد مقطوعات له فى «إسكندرية ليه»، و«حدوته مصرية»، وفيها يناديه «أندرو» السائق بهاملت، ويفتتح بها «الإسكندرية كمان وكمان»، أما بالنسبة للأم فيكفينا فى هذا المقام ومن فيلمه «إسكندرية... ليه»، أنه بدلا من إلقاء المقطوعة الشهيرة فى مناجاة هاملت «أن تكون أو لاتكون To be or not to be»، ها هو ذا يحيى يقول «أنا حا اقول مقطوعة ثانية... انظرى إلى هذه الصورة .... وإلى هذه......، إنه مشهد الحجرة المغلقة الشهيرة الذى يقارن فيه هاملت بين الأب وعمه ويعنّف أُمّه ويظهر له فيه شبح أبيه!!.

ألا تشى هذه التوحدات كلها بتعدداتها وثنائيتها معا بتفسير للأسباب الكامنة وراء المؤرخ السينمائى، أو لنقل للأسباب الكامنة وراء اختياراته؟!

إن الإجابة من منظور تحليلى نفسى تقطع بأن تكون «نعم»، إذ تبين فى معقول النظام الحقى الذى يشى بمركب أوديب السالب Negative Oedipus Complex، وللأوديب كما يقول المحللون النفسيون أكثر من وجه، وكلها بمركباتها نتاج المكبوت فى الطفولة والتى نستطيع أن نفسر فى سياقاتها الثنائية الوجدانية Ambivalence (التناقض الوجدانى) بما يتضمنه أيضًا من ثنائية فكرية، ثنائية تجاه الأب تدفعه ليحل (يحيى) نفسه منه محلا عشقيا إذ يكره ويحب لكن التسوية تتم لحساب الحب، وثنائية تجاه الأم تنتهى - رغم عنف الاتهام المنبعث من خلط الوقائع بالمتخيل - بتمثلات لصور ذكروية موحية وهو الذى يدينها ويدافع عنها (ويتأكد ذلك فى إطار من الصدق والشجاعة والأمانة فى «حدوته مصرية»، التى يتداعى لديه عنها مونولوج هاملت فى البدء «أهكذا تنتهى الأمور... لم يمض على موته شهران...»، وهو أيضاً يقدمه فى مطلع حدوتة مصرية!!) و... هل تغيب دلالة الأم عن الأرض (= الدولة)، وهو القائل فى «حدوته مصرية»، أيضًا على لسان القاضى: «الدولة أم الكل... الدولة هيه الكل فى الكل... وانتوا كلكم ولاحاجة»، إنه قهر الأسرة (وهناك الأخ، والأخت) وقهر الدولة (المجتمع)، ويبقى فى

مرحلة وسيطة قهر المدرسة، وكلها عناصر يعالجها **يوسف شاهين** في «حدوته مصرية»، وكلها تضع أيدينا على مصادر الثنائية بتعددات أبعادها، تلك الثنائية التي يعتبرها المحللون النفسيون وجوداً محايثاً Potential في الإنسان، لكن من يستطيع أن يحل اللغز الذائع الصيت، وكان أشد الرجال اقتدارا!؟(٤٧)، إنه تساؤل **سوفكليس** في «أوديب ملكا»، ونظن أن **يوسف شاهين** إن لم يكن قد وضع يده على مسارب لاشعوره وفض بعض اللبس بين المتخيل والواقع حتى يستطيع أن يتخطى ويتجاوز، فقد دلنا على الكثير إذا أبدع تأريخًا عامًا عبر تاريخه الخاص، وكان مؤرخا حاول أن يقترب من موضوعية حالت ذاتيته دون بلوغها حينا، وتحقق له ما أراد كثيراً، حتى وإن لم يفطن هو نفسه لبعض جنبات صنوه الذي التبس بالمتخيل والتحريف والبارامنيزات Paramnesia والدفاعات، وما تقديمه لحدوته مصرية «بعد إسكندرية.. ليه» إلا دليل حي على أن الفنان - المؤرخ، أراد أن يكون أكثر صدقًا.. أكثر اقترابا من كشفه عن تاريخه وتاريخنا، لكن الإدراك - وكما سبق القول - متحيز، لا يكفي الإبداع وحده بمتخيله ووقائعه للتخلي عن المتخيل فيه، دون حوار جاد أيضًا بين الأنا - أنت، يحول دونه «حب الذات» (النرجسية)، ذلك العائق الذي يردده كثيرا في «حدوته مصرية» كأنه يعرفه، لكن المعرفة لا تعني الشفاء، وتلك «حدوتة أخرى» تدفعنا للانطلاق إلى ضفة «حدوته مصرية»، فقد نكتشف مزيداً عن هذا المبدع - المؤرخ - الصادق - المموه على الذات معا.

«حدوته مصرية»، واحدة من إبداعات المؤرخ السينمائي، فهي من ناحية تمثل خطوة أكثر جرأة من «إسكندرية.. ليه»، بالنسبة لتاريخ **يوسف شاهين** الشخصي والتي يؤكدها بوقوفه شخصيا خلف الكاميرا في مطلع الفيلم قائلا «ما قلنا آكشن»، ثم يحل «يحيى» (**نور الشريف**) مكانه وقد تمثل شخصية **يوسف شاهين** بمكياجه وطريقة أدائه المميزة، لتنطلق المستدعيات مع تغيير للأسماء وتكثيف Condensation ونقل (إزاحة؛ من قبيل وجود أبناء له، هم في الجانب الوجداني أبناء بحق) لايمس جوهر التاريخ الشخصي في ظننا، ومن ناحية أخرى تتقاطع الوقائع الذاتية بالتاريخ العام المتصل بمراحل التنشئة التي عاشها، حيث «يتكلم عن مشاعر الأنا التي تمثل إحساس الفرد بنفسه في تجربته المعاشة جسديا ووجدانيا التي يجابهها في كل لحظة وتشكل تجربة ذاتية ودائمة،(٤٨) نعرف من التحليل النفسي أنها تشتمل على ألوان من اللبس سافرة، حيث إحدى وظائف الأنا في جانبه اللاشعوري - لدى الإنسان - هي الإبقاء على بعض العناصر اللاشعورية غير المقبولة، مكبوتة غير مسموح لها بالخروج إلى حيز الشعور، لكن ما أكثر المظان التي تظهر فيها؛ في قيمة الفعل، في الحلم، وفي العملة الإبداعية والمستدعيات بعامة كصورة مرآوية تمكن الفرد إذا ما جاهد أن يضع يده على صنوه، على اللامرئي والمخفي الكامن.

وهذا، كان لزاماً أن يتخذ البناء الدرامي - في يد سينمائي يعرف أدواته ويحاول المجاهدة في الصعب: أن يستخدم القاعدة الأساسية في التحليل النفسي، ألا وهي التداعي الطليق Free Association وكلها دلالات تشي بمعرفة عميقة للتحليل النفسي استدعت أن نسأله - في إحدى مقابلاتنا - سؤالا مباشرا حول هذه المعرفة وهل تجاوزت الإطار المعرفي في الاستلقاء على الأريكة Couche وكانت إجابته «لا»، لكنه أردف قائلا:

«لكني دائم القيام بتحليل ذاتي Auto-analysis لا أتوقف عنه ربما في أوقات كثيرة في اليوم الواحد.. حتى أكون صادقًا مع الذات أولا.. فأكون صادقًا مع نفسي والآخرين»، إنها عبارة مرهصة بدور أساسي سبق ورأينا مصدرا له عند **باشلار** من زاوية منهجية من أجل تجاوز الوقفات، بالقطيعة الإبستمولوجية Epistemological Rupture في محاولة للتخطي (تخطي وقفات الذات والموضوع معا)، وللحق فإن محاولته في «حدوته مصرية»، بقدر ما تشير إلى خطوة جد جريئة في تاريخ السينما المصرية مهما قيل عن أثر «كل هذا الجاز» **لبوب فوس**، من حيث الشكل، وهو ما يؤكد **يوسف شاهين** أن كتابته للسيناريو كانت قبل أن يرى فيلم «**بوب فوس**» الدور، وفي كل الأحوال، ها هو ذا المؤرخ المصري العلامة **أحمد بدوي** يسجل خبرة مشابهة عندما كان في بعثته بألمانيا في الثلاثينيات، وألم به مرض استدعى إجراء جراحة خشي أن تكون نهايته معها فبدأ يكتب تاريخ بلده، وأخرجت دار التأليف والترجمة والنشر تجربته هذه في كتاب بعنوان «في موكب الشمس»، إلا أن ما يهمنا هنا هو أن هذه الخطوة التي أقدم عليها **يوسف شاهين** بجرأتها، تمثل إغواءً له ما يبرره لدى مشتغل بعلم النفس، للتعرف على مصادر وقفات هذا المبدع الذي لم يستطع الإمساك بها إبان سرده الفيلمي الذي يذكر بمستدعيات العالم عندما يسرد حلمه ومستدعياته لكنه لا يستطيع - رغمها - أن يرى صنوه، فما بالنا ونحن نحاول الإجابة عن الأسباب وراء الثنائية الوجدانية ومركب أوديب السالب والنرجسية، وكلها - في ظننا - أسباب تحول دون الفطنة إلى حتمية الذاتية التي يجاهد الفنان لبلوغها، وكلها - وللحق أيضاً - تطل برأسها عبر إبداعه الفيلمي الذي استطاعه باقتدار ومكننا من أن نضع أيدينا عليها!!.

من هنا، لن نناقش هذه المرة أيًا من سلبيات المؤرخ - السينمائي في «حدوته مصرية»، من قبيل أن يأتي فيلم «باب الحديد»، وتصويره وعدم حصوله على الجائزة الأولى للتمثيل عند عرضه في مهرجان «برلين»، ليأتي بعد هذه المشاهد كلها، تأميم القناة عام ١٩٥٦ بخاصة أن ثمة رداً جداً سهلا عن طبيعة المستدعيات كما يخبرها المحلل النفسي حيث «يرفع العقل الحراسة عن الأبواب، تاركًا الأفكار تهجم شذراً مذراً، وعندئذ - عندئذ فقط - يأخذ في النظر إليها وفحصها مجتمعة، وأما أنتم ياحضرات النقاد - أو أيًا كان الاسم الذي يحلو لكم - فتستحيون - أو ترهبون - هذا الجنون العابر الموقوت الذي يعرفه كل خالق حقيقي»(٤٩).

ها هو ذا **يوسف شاهين** - وبعد «إسكندرية ليه» - أكثر جرأة وأكثر صراحة

مع الذات «يريد ـ على حد تعبيره» أن أعرف كل شيء.. وأن أقول كل ما أعرف.. وسألت نفسى، من يحاسبنى، وعلى ماذا؟ والفنان لايُحاسب إلا على أعماله،(٥٠)، لقد قرر ألا يواجه الأمور «نصف نصف» إذ إنك تريد مواجهتها تمامًا ونهائيًا،(٥١) وفى هذه المواجهة كانت تعريته لبعض نفسه، وأسرته والمدرسة والصحاب والمجتمع، خطوة أخرى تتجاوز بكثير «إسكندرية.. ليه» وتتواصل معها، وها هى ذى صورة الأم Mother image ـ على سبيل المثال ـ تغوص بنا فى لجج وراءها لجج بدءاً من ترديد «يحيى» فى الدقائق الأولى من الفيلم لمنولوج «هاملت» أهكذا تنتهى الأمور.. لم يمض على موته شهران بل أقل من شهرين، (المشهد الثانى من الفصل الأول لهاملت)، وتوسطا بما لم يقله فى «إسكندرية ليه» عن فارق السن بينها وبين أبيه وكيف كانت أما «مرتين وأنا عمرى بس ١٨ سنة» وكيف كانت ليلة الزفاف «اغتصابا» وهى الليلة التى تركت «أثرًا وحشيًا.. أول عشر سنين ماشفتش الباب» و.. وانتهاء بمديحها لابنها «ده راجل مشهور وعالمى.. رفع راسنا لفوق لفوق قوى» لتتم فى النهاية مصالحة متوقعة مع الأم (الواقع والرمز) «حقيقى بتحبنى يا ابنى دى الوقت.. يعنى غفرت لى كل حاجة» ويرد **يحيى** «طبعًا».. إنها تسوية مشبوبة بثنائية يكفى للتدليل عليها تلك المستدعيات التالية التى تأتى من سلطة المحكمة هذه المرة «أهو الموقف ده بداية المصايب كلها»!! وفى كل الأحوال هى تسوية لم يحظ بها الأب، الذى سبق وأشرنا إلى دلالة التعلق الشبقى به محل مشاعر العدوان للتاج طبيعى لتكوين المركب الأوديبى لدى **يحيى**!!، وفرق بين التوحد بالأب، والتعلّق بالأب، ففى الأولى هو ما نريد أن نكونه، وفى الثانية ما نريد أن نمتلك،(٥٢)، فى الأولى هى قَدَرى الذى علىّ أن أتوحّد به، لكنه فى الحقيقة «مرادى» الذى لافكاك من شكره، أو هو شُكر لمراد (و**يوسف شاهين** يسمى الأب فى «الإسكندرية ليه» قدرى بينما هو فى حدوته مصرية شكرى مراد)، وقد يكون

التداخل بين السينمائى والمؤرخ

الاختيار محتومًا وهو الذى يكاد يشى من خلال الأسماء وملامح الشخصية لأشخاص بعينهم فى الواقع منذ «سيد» المثقف الانتهازى الفاسد حتى النخاع والذى يقدم المسرح القومى أعماله.

وها هو ذا «فى حدوته مصرية» يعطى مساحة أكبر لعلاقته بأخته وتوحده بها، ذلك التوحد المضطرب معًا هو الآخر والذى يتصاعد معه حب لا يستطيع أن يحميها من مغبّة الزواج ممن يكبرها ـ هى الأخرى، لكنه يقوم بعملية تعويضية، إذ هى أيضًا «بنته» وهو ما تعمد أن يكون هفوة Error على لسان الأب فى تلك المواجهة المجهضة «عنده قرش حايخلى بنتك قصدى أختك..» وهو إذ يحاول إزاحة بعض التفاصيل عن ابنة له (متوهَّمة فى المستوى الواقعى وحقيقية فى المستوى الوجدانى)، ها هو ذا يقف أمام اختيارها فى الزواج لتكون مواجهة أخرى مع البدائل، لكنها أيضًا مجهضة إذ يقرر غيره أنها ستتزوج «دكتور وليم» وياله من قهر!!.

إن الواقع الإنسانى بكله عبر التنشئة موسوم بالقهر منذ الميلاد، قهر الأسرة، قهر المدرسة التى يصلب فيها **يحيى** ويحمل أيضًا تاج شوك حيث ديكتاتورية المربى ولاأخلاقه معًا و.. والصحبة التى تتهمه بأنه غير مصرى فلا يملك إلا انفعالا صادقًا «عاوزنى افتح نفوخك»، ويشارك فى المظاهرة التى تهتف «تحيا مصر.. مصر.. مصر.. تحيا مصر» ويصيب ضابطا ويتمكن من الهرب، لتأويه امرأة لعوب ويعود مصابا للصحاب الذين كانوا متحمسين، لكنهم يلعبون بلياردو وبينهم **عبدالهادى**، ذلك الذى سيتجاوز تحوله فى الكبر كل حد عندما يتحدث بصوت المسئول «لو كملت شوط واحد من الفيلم حتلاقى نفسك فى السجن»!!، ها هى ذى كل المؤسسات تطبق بأغلالها على أنفاس **يحيى** وتزيد من وطأة المكبوت الذى كان يمكن أن يدفع به للضفة الأخرى من النهر لولا المبدع والخلاق فيه، حيث يدفع المكبوت من قمقم الأعماق مع شجاعة أن تقول وبصدق، بخاصة أنه بما هو المبدع!! أنا مش مسلياتى... أبيع أحلام زى الأمريكان «أولئك الذين يوجه لسياستهم ولواقعهم أصابع اتهام تذكّرنا بعبارة **فرويد** «أمريكا إنها غلطة.. غلطة كبرى»(٥٣)، لكن هذه الشجاعة وذلك الصدق، بل والعملة الإبداعية بكل إمكاناتها فى تحويل الدفاعات، لاتكفى وحدها للإمساك بما وراء Meta (لابمعناها الميتافيزيقى ولكن بالمعنى الذى طرحه **فرويد** عن علم «نفس الأعماق» من خلال مقالاته فيما وراء النفس Meta-psychology.

وهاهو ذا **يوسف** نفسه يتحدث عن العلاقة بين الواقع والحكاية (بين الواقعة والحقيقة) «هل تذكر فى الاختيار عندما نظر **يوسف وهبى** إلى نفسه فى المرآة؟ ده **يوسف وهبى** أو صورته؟ وأيهما الحقيقى؟ أين تبدأ الحكاية وأين ينتهى الواقع؟ لاأعرف»،(٥٤) وكيف كان له أن يعرف، إذ لانظن أن التحليل الذاتى وحده يكفى بدون آخر يضع نقاطًا على أحرف يصعب أن ترى، ويفض شفرة المستدعيات التى يلتبس فيها الواقعى بالمتخيل، إنه مقال يكتبه المؤرخ السينمائى المبدع بعد أن أقسم أن يقول الصدق «حلفت»، وهاهو ذا إذ يستدمج الطفل بداخله فى آخر مشاهد «الحدوتة» (الحكاية والوقائع) تتراشق العبارات:

«ـ سامحنى إنى تركتك وحدك

ـ لم أكن وحدى منذ الآن.. هيه.. آدى الحدوتة».

تظهر حين تتخفى، وتتخفى فيما يظهر، ولايكفى على حد تعبير «أوتوفيديكل»

Fenichel,o أن تُولىّ الانغلاقات التى كانت فعالة حتى الآن فهو منغمر من جراء انهيار السدود.. لقد أصبحت الحفزات الطفلية طليقة، وبالمثل فإن الطاقات التى كانت متربسة لمحاولات كبح جماحها، ها هى تتدفق، مستخدمة كل إفراغ متاح.. إنه انتصار نرجسى شامل.. حتى إن القدرة المطلقة تتحقق من جديد بدرجة أو بأخرى، فتستشعر الحياة مليئة بدرجة خلابة.. وهكذا تتحقق النرجسية الأولية المطلقة،(٥٥)، وياله من ثمن لابد أن يلزم المبدع ـ المؤرخ (والعالم ـ المؤرخ) بضرورة الجدل مع نتائجه، لاعبر تحليل ذاتى فحسب، بل مع الآخر.. مع نقاده بخاصة أن النرجسية بقدر ما هى معطى أولى نحتاج لدرجة فارقة Threshold منها، فإن الدرجة القصيوية منها يتحقق عبرها «المعانى الثلاثة المتضمنة فى الأسطورة: معنى العزلة ومعنى الحب ومعنى الموت،(٥٦).. إنها قد تحجب معها حب الموضوع، ومع «القدرة على حب الموضوع فإن نمطا آخر بعد نرجسى Pastnarcissism يقوم على احترام الذات Self - respect يصبح متاحًا،(٥٧)، وثمة موضوع لايمكن إغفاله فى العملية الإبداعية التاريخية، إنه الجمهور واللغة التى يُقدّم له بها الإبداع (التأريخ)، إذ إن سؤلا يطل برأسه، لمن يقدم العمل؟!، وهى قضية سنعود إليها كرافد من روافد تداخل الظلال والأبعاد بين المؤرخ والسينمائى فى نهاية المداخلة.. لكن ها نحن وقد وصلنا إلى مشارف نهاية بعد أن تحقق لنا فى كل خطوة أن **يوسف شاهين** بما هو مبدع، إنما هو مؤرخ، قدم بإبداعه مزجًا فريداً بين الذاتى والموضوعى وارتفع بالذاتى إلى تخوم الموضوعى حينا، وغاص به حينا آخر لكنه فى كل الأحوال أراد أن يكون صادقًا مع الذات، تلك التى تحكمها الدفاعات لدى الكافة بدرجة أو بأخرى ويشوبها لبس لافكاك منه، إذ الأنا مجهلة، بل وتطلب التجهيل، لذلك ويرغم أن **يوسف شاهين** قد استرد شبابه من خلال «الخيط الذى يربط بين العمرين» بقدر ما حطم عديداً من التابوهات التى يصعب على مخرج من العالم الثالث أن يقترب منها، إلا أن الوعى بالمركبات سيظل زيفا دونما جدل الآخر بعيداً عن الأحكام القبلية والتقويم الانطباعى والذاتى الغالب على الحركة النقدية السينمائية فى مصر، بخاصة مع عديد من قبيل **يوسف شاهين**، وها هى ذى أفلامه الثلاثة التالية «الوداع يابونابرت، اليوم السادس، وإسكندرية كمان وكمان» بقدر ما تشير إلى محاولة للتخطى، استفادت من «شجاعة أن تقول» والقدرة على مواجهة الذاتى اقترابا من الموضوعى، وبقدر ما تشير إلى تجاوز العزلة انطلاقًا «لمعنى الحب»، إلا أنها أيضًا هوّمت، فى أفق البعد الثالث المتضمن فى الأسطورة، إذ اشتد أوار النرجسية»، إنه لم يعد جائعًا لموضوعات جديدة فحسب، بل إنه يشعر بأنه حر،(٥٨)، لكن الحفزات الطفلية هى الأخرى ـ مثلها مثل الطاقات التى كانت مستثمرة فى محاولات جاهدة لكبح هذه الحفزات ـ ها هى ذى تتدفق الآن مستخدمة كل تفريغ متاح ـ كما سبق القول ـ ويالها من معادلة صعبة تضاف لتلك التوازنات التى أشار إليها **يوسف شاهين** بصدد «حدوته مصرية»، لكنها هذه المرة معادلة صلبة وموازنة يقع فيها كل قلم بتحليل ذاتى بين أن «يقول» و «يعرف» فى الآن نفسه، إن التموضع إنما يتم عبر الآخر، ذلك الغائب الحاضر معًا فى أفلام **يوسف** الأخيرة!!، ودون دخول فى التأصيل يلزمنا بها ما أشرنا إليه فى مرحلة من مراحل المداخلة من أننا سنقف عند وسط العقد فى أفلام **يوسف شاهين** منذ «الاختيار»، يكفى أن نشير إلى ما نظنه من أن أفلامه الثلاثة الأخيرة كانت مخاضا جديداً ينتظر وليداً جاء من حيث الشكل والمضمون إرهاصاً بحقبة قادمة للمؤرخ المبدع تبدأ منذ هذا العمل الأخير ونعنى به «القاهرة منورة بأهلها»؛ ذلك الفيلم التسجيروائى، والذى سبق وأشرنا إلى تلك الضجة المفتعلة التى صاحبته، وهنا **لايخفى على متخصصى كافة تشكلات الدفاع التى ينتجها جرح الهروب النرجسى الذى يمثل عائقًا منيعًا أمام دراسة جماعة (أو مجتمع) تصر على عدم التعرف على ذاتها، ورغمها تريد أن تسترد عافيتها!!.**

هذا هو بالضبط ـ مع افتراض حسن النية ـ موقف أولئك الذين علا لهيب نيران ضجيجهم بدون حق وتحولوا إلى «جوقة» نشاز لمصادرة حق الفنان فى التأريخ، وشجاعة أن يقول، ونسوا أن اللهيب قد لايلفحهم فحسب بل تمتد ألسنته لتأكل مشعليه.

إن هذا الفيلم فى ذاته الذى لايتجاوز نصف الساعة فحسب، مقال له صداه فى أعمال **يوسف شاهين** من حيث بث مشاهد تسجيلية فى أعماله الروائية، لكنه هنا يضفر على نول التسجيلية مدخلا روائيا يؤرخ من خلال نسيجهما فى وحدة عضوية، واقعًا معاشًا يعيد فيه بناء الوقائع فى لغة سينمائية ـ ليس دورنا هنا تقييمها ـ نحن معنيون فيها بدور المؤرخ المبدع، ومدى تطابق دوره مع المؤرخ العالم فى موضوعية تتجاوز ذاتيتها إذ تفطن لحتميتها فى مجابهة بناءة لخوف إنسانى، وإحباطات ومركبات (عقد) إنسانية، و**يوسف** نفسه هو القائل فى حدوته مصرية «الواحد مش عارف يبطل سيجارة حيقدر ينسى عقده وماضيه»، وهو الذى يردد أيضًا على لسان يحيى (**يوسف**) «أنا معقد وعصبى»، وها نحن فى جدلنا المعرفى من خلال الوقفة على ضفاف بعض أعماله وضعنا أيدينا على بعض مسارب هذه «العقد» التى بقيت ظلال لها فى النماذج التى اخترناها، بقدر ما كانت العملية الإبداعية الفيلمية نفسها، وقيمة الفعل وشجاعة أن تقول ـ مع التسليم بالأساطير (التخييلات) المصاحبة التى لايبرأ منها كائن إنسانى ـ فى كلها، مدخلا ثريا تجتزئ معها كثيراً من الشفاء التلقائى والبصيرة المحلقة التى تستطيع أن توغل هونا فى ظلمات الذات ومجاهلها.

وهاهو ذلك الذى أقسم أن يقول فلايكذب ـ مهما اختلفنا حول ما يقول ـ يقفز فوق سدود وقفاته ويجوس فى تخوم من الواقع معروفة ـ مجهلة (لامجهولة) معاء فى شجاعة يفتقدها حملة ألسنة اللهب ليضع أيدينا (جمهوراً ومسئولين، بل وللعالم دون

وجل) على واقع اجتماعى ـ اقتصادى بعينه، هو فى ذاته دافع لاتجاهات وتحولات إن لم ندخل فى حوار معها اليوم فستجتاحنا غداً، بل إن تراكماتها التى تنخر فى بنية المجتمع خطر داهم إن لم نسمع صوت «تريزياس» ونتحرك قبل فوات الأوان ونحن على مشارف الساعة الخامسة والعشرين!!.

لقد قدم **يوسف شاهين** فى زمن فيلمى بالغ القصر بالنسبة لما طرحه من وقائع بما هو المؤرخ ـ المبدع القادر على أن يقول ويواجه حشداً، بل زخماً جديراً بالنظر من قَبيل:

ـ الفقر والفروق الطبقية والطبقات الجديدة التى استشرت وانقلبت معها أهرامات عدة من قبيل أن يصبح العِلم سقط متاع وعبئاً على صاحبه (ومن أراد أن يقرأ وثيقة علمية فى هذه الموضوعات فليرجع إلى الدراسة المسحية الرائدة التى قام بها المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية)(٥٩).

ـ البطالة بين خريجى الجامعة (فى أعلى السلم التعليمى) وحتى بين عمال التراحيل! (ولا أظننا فى حاجة هذه المرة لنشير إلى حشد من الرسائل الجامعية والدراسات الرائدة فى الموضوع فما أكثرها).

ـ الغلاء وارتفاع الأسعار مع تدنى مستوى الدخل وتعدد مظاهرها فى صلة بالبعدين السابقين، (ونظرة للصحف اليومية ولن نقول الدراسات العلمية ونظنها أمراً متاحاً للكافة).

ـ أزمة الإسكان والتكدس السكانى وعشوائية البناء وصولا إلى السكنى فى المقابر!! (وهل هناك من لا يرى ـ حتى بدون حاجة لذكر مصادر علمية؟).

ـ فقر الخدمات والمعاناة اليومية للمواطن (مثل المجارى وتدهور المرافق بعامة والمنازل بلامياه والمواصلات وما إليه).

ـ فوضى المدينة والزحام والقبح الذى ما عاد يدرك قيم الجمال وهو ما يسوقنا إلى:

التداخل بين السينمائى والمؤرخ

ـ انهيار نسق القيم وتدهور البناء الفوقى من قبيل التدنى الثقافى كانتشار الأغانى الهابطة والفن المبتذل بعامة و...

ـ وتفاعل هذه الظواهر كلها وغيرها مما قدمه الفنان وما تنتجه من نزعات للتطرف.

لم يقف **يوسف شاهين** فى فيلمه ـ المتفرد والحاشد ـ عند هذه الأمور فحسب بل قدم رؤية للوقائع من خلال واقع تسجيلى لمظاهرات طلاب الجامعة ضد حرب الخليج وإدانة النفوذ والتدخل الأمريكى، والمواجهة العنيفة من قوات الأمن ومذيعة وكالة CNN وهى تردد «وأرى أحد الجنود أمامى وهو يستعد لإلقاء قنبلة... دخلت القنبلة الحرم الجامعى».

كلها أمور يعرفها وشاهدها العالم كله فى عصر التطور المذهل لوسائل الاتصال التى يستحيل معها أن يُدَارَى جُرح، وهى فى ذاتها ديناميات تتفاعل فى جدلية يبرز فيها آنيا ـ وعلى السطح فحسب ـ تسوية متوهمة للاستسلام لأنا أعلى حام وملاذ ومطلق القدرة يبرز فى مشاهد متعددة لأولئك الذين يستمعون إلى أغنية بعينها، سلمت إليك أمرى ياربى.. غيرك مالقيت، ولكنه استسلام مشبوب أيضا بما يفرزه من تطرف يتحول فيه أقصى اليسار إلى أقصى اليمين، وأخطر من ذلك كله، ذلك الشاب الملتحى الذى يحاضر جمعا قائلا «احنا بنعيش فى جاهلية أشد من الجاهلية فى عهد الرسول عليه الصلاة والسلام... واحنا بنقول المجتمعات دى كلها جاهلية... «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون...».

لقد قُدّم الفيلم من خلال طالب جامعى عاطل ـ خريج كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية ـ وهاهو يسأل **يوسف شاهين** فى نهاية الفيلم التسجيروائى القصير المحشود معا، معقول.. يبقى كويس؟! (فيرد يوسف قائلا) هُوّه ده اللى شايفه».

قصيد من المرارة وتعرية للجرح ورؤية مرهصة ما بين القهر والتعصب، إن لم نواجه المشاكل برؤية مستبصرة تملك شجاعة أن ترى، وتعى الغد، ولاتخفى رأسها كالنعام، إذ كيف يتم علاج إذا لم يستطع المجتمع بكافة مؤسساته أن يبدل «أنا أفراده» بأنا جماعى يقول ويشارك ويتحمل، وكيف يحدث ذلك دون ديالوج الأنا ـ أنت، والمشاركة المتعددة الأوجه وإرادة التغيير الذى يستحيل أن يتحقق دون معرفة واستبصار بأبعاد المشاكل ومشاركة فى المغنم والمغرم والرأى، وصدق القول والمصارحة؟.. وبدلا من أن تكون نبوءة الفنان وتأريخه للواقع إبحاراً لجدل العالم ـ الفنان، ارتفعت ألسنة حداد، حيث صيحات أولئك الذين أرادوا أن يخرسوا الفنان وتواثبوا من أجل أن تتدخل السلطة!! وما أكثر حججهم الواهية التى لو استجيب لها لاكتسحتهم هم الآخرين، وهنا انبرت أقلام وارتفع صوت البصيرة، لتكون القاهرة «منورة بأهلها»، إرهاصاً بدور فريد وواجب للفنان إذ يحذر وينبه ويذكر ويثير جدل المعرفة من خلال الرأى والرأى الآخر، وما يجب أن يقدمه الفنان للعالم ويستوعبه العالم لتكون نتائجه بذاتها بعض رصيد للفنان، وتتطور حركة المجتمع إذ تمد جسور الحوار فى بنية ديمقراطية تهتم بقيمة الفعل الذى يسعى للبناء كى يمنع كارثة الغد بأن نعرف.. ونشخص من أجل علاج لايعرف الإنكار Denial ويزيل الحجب التى تحول دون الإدراك، ويلَوّن الواقع والوقائع بصور خلابة لاعلاقة لها من قريب أو بعيد بالواقع ذاته، وما أبعد المسافة بين أن نمالئ بالباطل وبين أن نصارح بالحق والحقيقة دون مواربة، ونغتسل بماء موضوعية تدرك حتمية الذاتية لنخرج بالحوار البناء وجدل العالم ـ الفنان من خلجان الوقفة إلى رحابة

الفهم وقيمتى «الحب والعمل» وندى مواسم العطاء والتخطى.

تُرى، هل تطابق دور الفنان فى «القاهرة مدورة بأهلها» مع دور المؤرخ، وفى ضوء معايير البدء التى طرحناها؟

ألم يكن **يوسف شاهين** مؤرخًا فنانًا أضاء جهامة الوقائع بلهب الفن ولغته (أى الفن) وقدم تأريخا ورؤية؟!.. لكن ترى، هل وضع يده أخيرًا على تحقّق Verification لصدق مقولته «لأرى فرقا بين التسجيلى والروائى.. إحدى قواعد دراستى هى أن تكون كل عناصر الكادر وجمالياته فى خدمة بنية الفيلم»،(٦٠) و.. لن تستطيع أن تكون عالميا إلا إذا تحدثت عن مصر... أما الموضوع الذى يتناوله المخرج بالمعالجة، فلن يوصف بالعالمية ما لم يكن على درجة كبيرة من الصدق ومرتبطا بالواقع ارتباطاً وثيقاً»،(٦١) و.. «يتبقى على الدولة أن تعمل بحيث تصل السينما إلى ٣٠ مليون مصرى لم يشاهدوا فيلما حتى اليوم.. يجب أن تصل السينما إلى هؤلاء الأشخاص لأنها تعد فى نظرى أفضل تخطيط فى التربية السياسية والنفسية والاجتماعية والذهنية للشعب».

ترى، هل يستطيع **يوسف شاهين** أن يحقق ذلك مهما كان التداخل بين أساطيره (الذاتية) اقترابًا من موضوعية يلزم بها الغد (رغم تحليقه فى المتخيل)، بقدر ما يلزم بها العلم (الذى حتما أن يعايش المتخيل)، إذ إن أى مشروع للحياة - علما أو فنا - إنما توجد منابعه فى علم التخييل.. (على حد قول لاجاش)، الذى يرى أنه «لو لم يكن هناك تخييل وتخيل لبقى الإنسان على حاله كالحيوان، مصفدا للحاضر الأشياء ولما كان هناك واقع بل ولا حقيقة»،(٦٢)، وهكذا تتداخل الظلال والأبعاد ما بين المؤرخ والسينمائى، وها هو ذا **يوسف شاهين** يمثل نموذجًا هيكليًا لتطابق الدورين وهو ما يسم كل سينمائى مع خلاف فى الدرجة فحسب؛ قربا يتطابق، وبعداً لا يأفل فيه التداخل... و... ولم يكن باقيا إلا أن نناقش قضية أخيرة تتصل بأهمية وضوح اللغة لدى المؤرخ العالم، والسينمائى المؤرخ، وهو رافد يحتاج إلى حوار آخر يصاعد جدله مع المبدع المؤرخ **يوسف شاهين**.. وتلك قضية أخرى تحتاج لمداخلة أخرى.. أو علّ حوار الصحبة فى هذا المنتدى يضع نقاطا على أحرفهما، بقدر ما نتواصل حول المداخلة بكلها، فتسقط عتمة الفواصل، ما بين الظلال والأبعاد، وعندها تكتسى المداخلة بعداً بل وأبعاداً جديدة، عندما يثريها الحوار. ■

المراجع

* دراسة قدمت بالحلقة البحثية لمهرجان سينما التاريخ والأسطورة «بجربة» (تونس).

(١) Lagache, D., Fantasy, Reality, and the truth., J. of psychoanalysis, No 45, 1964.

(٢) صلاح مخيمر، فى تقديم «كيف تقوم بالدراسة الكلينيكية»، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠.

(٣) جاستون باشلار، تكوين العقل العلمى، مساهمة فى التحليل النفسانى للمعرفة الموضوعية، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.

(٤) مارتن هيدجر، نداء الحقيقة، ترجمة عبد الغفار مكاوى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧.

(٥) حسين عبد القادر، الفصام، بحث فى العلاقة بالموضوع كما تظهر فى السيكودراما، رسالة ماجستير لقسم علم النفس بآداب عين شمس، ١٩٧٤ (غير منشورة).

(٦) سيجموند فرويد، محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى، ترجمة أحمد عزت راجح مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨.

(٧) جاستون باشلار، حدس اللحظة، ترجمة رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

(٨) موريس ميرلو بونتى، المرئى واللامرئى، ترجمة سعاد محمد خضر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

(٩) محمد بن عبد الرحمن السخاوى، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ، القاهرة، ب.، ١٣٤٩هـ.

(١٠) يوسف شريف رزق الله، يوسف شاهين وآراء فى السينما، مجلة الفنون، العدد ١١، القاهرة، أغسطس ١٩٨٠.

(١١) عبد الغنى داوود، أفلام المخرج يوسف شاهين تكرس عدم الانتماء، جريدة الوطن الكويتية، ٨ نوفمبر ١٩٨٧، العدد ٤٥٦٧.

(١٢) مصطفى درويش، الصقور والحمائم فى حملة بونابرت، مجلة الفنون، العدد ٢٦، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٥.

(١٣) عاطف محمود، حدوته مصرية بين السيرة الذاتية.. والقضايا القومية، نشرة نادى السينما، العدد ٢١، السنة الخامسة عشرة، القاهرة ١٩٨٢.

(١٤) محمود قاسم، يوسف شاهين والنضال بأموال الآخرين، نشرة نادى السينما، عدد ١٩، السنة الثامنة عشرة، القاهرة، ٨٥٢.

(١٥) علاء عبد العظيم، العصفور ينطلق من القفص، نشرة نادى السينما، عدد ١٠، السنة السابعة، القاهرة، ١٩٧٤.

(١٦) محمد زهدى، العصفور، نشرة نادى السينما، عدد ١٠، السنة السابعة، القاهرة، ١٩٧٤.

(١٧) كمال رمزى، أصداء السبعينيات فى رباعية يوسف شاهين سينما ٨١، الثقافة الجماهيرية، إدارة السينما، القاهرة، ١٩٨١.

(١٨) سامى السلامونى، العصفور نبوءة سياسية، نشرة نادى السينما، عدد ١٢، السنة السابعة، القاهرة، ١٩٧٤.

(١٩) عاطف فتحى، إسكندرية يوسف شاهين.. لماذا، نشرة نادى السينما، عدد ١٠ السنة الثانية عشرة، القاهرة ١٩٨٩.

(٢٠) Youssef Chahine, An Egyptian Story, 26 th London Film Festival, Program Notes, Tran. by Tony Rayns.

(٢١) علاء عبد العظيم، مرجع سابق.

(٢٢) ضياء مرعى، العصفور ومرحلة النضال المصرى، نشرة نادى السينما، عدد ١٢، السنة السابعة، القاهرة، ١٩٧٤.

(٢٣) محمد زهدى، عودة الابن الضال، نشرة نادى السينما، عدد ١٦، السنة ٩، القاهرة، ١٩٧٦.

(٢٤) سامي السلاموني، إسكندرية ليه، ملاحظات تفصيلية، نشرة نادي السينما، عدد ١٣، السنة ١٢، القاهرة، ١٩٨٩.

(٢٥) مدحت محفوظ، الأفكار حين تجهض الحقيقة التاريخية، نشرة نادي السينما، العدد ٥، السنة ١٨، القاهرة، ١٩٨٥.

(٢٦) Poper, K., Conjectures and refulations, Routledge & Kegan Paul, London, 1972.

(٢٧) سيجموند فرويد، مرجع سابق.

(٢٨) Lacan, J., The four fundamentals concepts of psychoanalysis, Tran. by Sheridan, A., Norton & Company, New York, 1978.

(٢٩) بانوراما السينما المصرية، دليل الأفلام المصرية ١٩٢٧ ـ ١٩٨٢، صندوق دعم السينما، القاهرة، ١٩٨٣.

(٣٠) كمال رمزي، الشخصيات التاريخية في السينما العربية.

(٣١) كمال رمزي، المرجع السابق.

(٣٢) كمال رمزي، المرجع السابق.

(٣٣) من وقائع مقابلة لي مع يوسف شاهين نفسه.

(٣٤) السيد الباز العريني، مصر في عهد الأيوبيين، مطبعة الكيلاني الصغير، القاهرة، ١٩٦٠.

(٣٥) بونداريفسكي، الغرب ضد العالم الإسلامي، ترجمة إلياس شاهين، دار التقدم موسكو، ١٩٨٥.

(٣٦) بهاء الدين بن شداد، النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٢.

(٣٧) العماد الأصفهاني، الفتح القسي في الفتح القدسي، مصطفى فهمي الكتبي، القاهرة، ١٣٢١هـ.

(٣٨) كمال رمزي، أصداء السبعينيات في رباعية يوسف شاهين، مرجع سابق.

(٣٩) أحمد محمد غنيم وأحمد أبو كف، اليهود والحركة الصهيونية في مصر ١٨٩٧ ـ ١٩٤٧، كتاب الهلال العدد رقم ٢١٩، القاهرة، ١٩٦٩.

(٤٠) ....، المرجع السابق.

(٤١) ....، المرجع السابق.

(٤٢) ....، المرجع السابق.

(٤٣) ....، المرجع السابق.

(٤٤) ....، المرجع السابق.

(٤٥) ....، المرجع السابق.

(٤٦) كمال رمزي، المرجع السابق.

(٤٧) الثنائية الوجدانية (التناقض الوجداني) مصطلح صكه بلويلر Bleuler عام ١٩١١.

(٤٨) أهدى هذا البيت من مسرحية سرفكليس لفرويد منقوشًا على ميدالية تذكارية وعلى الوجه الآخر صورة لأوديب وذلك في عيد ميلاده الخمسين.

(٤٩) عبارات من رسالة «شيلر» لصديقه «كورنر» وكان الفضل في اكتشافها إنما يرجع لأوتورانك واستشهد بها فرويد في كتابه تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.

(٥٠) (من مقابلة مع يوسف شاهين) في، وليد شميط وجي هينبل، فلسطين في السينما، فجر، بيروت ـ باريس، ب.ت.

(٥١) وليد شميط وجي هينبل، المرجع السابق.

(٥٢) Freud, S., Group psychology and the analysis of the Ego (1921), S.E., Vol. xvlll.

(٥٣) Jones, E., The life and works of Sigmund Freud, Vol 1, Basic Books, New York, 1953.

(٥٤) وليد شميط ـ جي هينبل، مرجع سابق.

(٥٥) Fenichel, O., The psychoanalytic theory of neurosis, Norton & comp., New York, 1945.

(٥٦) مصطفى صفوان، شخصية الجانح في ضوء النظريات التحليلية النفسية، مجلة الصحة النفسية، عدد ١ مجلد ١، القاهرة، ١٩٥٨.

(٥٧) Fenichel, O., 1 bid, p.

(٥٨) Fenichel, O., 1 bid.

(٥٩) المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٨١.

(٦٠) وليد شميط وجي هينبل، المرجع السابق.

(٦١) يوسف شريف رزق الله، المرجع السابق.

(٦٢) Lagache, D., 1 bid.

* دراسة قدمت بالحلقة البحثية لمهرجان سينما التاريخ والأسطورة «بجرية» (تونس)



محمود ياسين



فاتن حمامة



عالمية الفيلم المصرى بين شادى وشاهين

جورج أنسى

قـ إن انطلاق العمل الفنى من حدود المحلية إلى الساحة العالمية، يتعدى مجرد الحلم الذى يداعب خيال كثير من المبدعين ويتجاوز الملحة التى تعتقد بعض المهرجانات والهيئات الفنية والصحافة بل دول بأسرها أن لديها الحق فى منحها إلى أى فنان، إن هذا الانطلاق هو بالأحرى أحد التحديات الإنسانية التى لاينجح فى اجتيازها إلا قليلون حيث تأتى العالمية نتيجة لعديد من العوامل وكثير من المعايير، إلا أن العامل الذى فى المقدمة دائمًا هو مدى قدرة الفنان على صياغة لغة فنية خاصة به تنبع من الخلفية البيئية والقومية والزمنية التى يعيشها.. فتظهر من خلال هذه اللغة رؤية متميزة ينسجها كل من له تراث ثقافى أصيل، وجذور انتماء لوطن وعقيدة.. إنها رؤية حية قوية تعيش لتخلد بمصداقية حادة الملامح عميقة الأثر.

وعندما نتكلم عن عالمية الفيلم المصرى.. كلون من ألوان التعبير عن رؤية الفنان .. فى إطار محدد.. سأعرض لهذه العالمية من خلال مقارنة بين أعمال اثنين من أبرز صانعى الفيلم فى مصر واللذين لهما من الإنتاج المميز ما قد عبر حدود المحلية وهما المخرجان **شادى عبدالسلام ويوسف شاهين** وإن كنت أتحفظ فى إطلاق لفظ العالمية على كليهما بالمفهوم نفسه الذى يعنى النجاح العالمى بكل مصداقيته وخلوده، ولنبدأ بعرض الرؤية التى حاول كل منهما التعبير عنها فى أعماله لنستمر فى عرضنا بعد ذلك فنتناول المعالجة الفنية المتميزة التى جسدت هذه الرؤى على الشاشة.

أولا: على مستوى الفكرة والمعالجة الأيديولوجية

ذات الفنان.. بين الاندماج فى العمل والتمحور النرجسى

تمحور العمل الفنى حول ذات الفنان.. هو اتجاه ينبع من طبيعة الفنان عمومًا.. فالفنان شخص مركزى الأنا، فهو يرى الكون من خلال رؤيته الشخصية التى يدافع عنها دفاع المستميت، بل إنه يكرس حياته كلها لكى يجسد هذه الرؤية فى أعماله.... وإن كان هناك من الفنانين من يستطيعون إخلاء ذواتهم فى قضيتهم.. وصهرها متوحدة مع بنية وشخوص أعمالهم التى تبقى من بعدهم، فذات الفنان غالبًا ما تتوارى بل تنصهر فى القضية التى ينادى بها، حيث تتوحد شخصية الفنان وكيانه كله مع رؤيته الصادقة ولاتعود تظهر بعد ذلك ككيان منفصل يحتاج للتأكيد الذاتى، وهنا نستطيع أن نلمس سيكولوجية الإبداع الفنى الناضج الباذل الذى يخلى خلاله الفنان ذاته من أجل قضية يؤمن بها تعيش فى صروح فنية يظل طوال العمر يبنيها.

ولقد أخذ إبداع **شادى** هذا المنهج فتوارى فى ظلال الصرح الشامخ الذى بناه، وإذا كانت هذه هى سيكولوجية النضج الفنى المعطاء الذى يترفع فوق مستوى نرجسية الفنان فهناك.. على الجانب الآخر.. من يعتبر هذه النرجسية نوعًا من الصدق الفنى الذى يضفى على العمل غنى التجربة الشخصية وتفاصيل المعاناة الفردية.. وتتمشى هذه النظرة مع اتجاهات الإنسان المعاصر فى الفكر والفن فى زمن نرى فيه كثيراً من المفكرين يدعون إلى التحرر من القيم الإنسانية المتوارثة بل الطبيعية ونجد عديداً من الفنانين يحطمون فى أعمالهم كل مقاييس الجمال المتعارف عليها وبالتالى كل قنوات التواصل مع المتلقى.. إن هذه العزلة الإرادية المتعالية أصبحت فى رؤية العصر من حق الفنان بل ومن سمات تفرده وتفوقه، وهكذا فحين تصل ذاتية الفنان إلى أقصى درجاتها.. كما نراها فى أغلب أعمال **شاهين**.. يجد هذا الاتجاه قبولا ونجاحاً عند كثيرين ممن ينتهجون هذه الفردية الفصامية من منطلق مذاق ومعايير عصر يتربع على أنقاض كل ما بناه من قيم طوال تاريخه الطويل.

إن الذاتية المفرطة، كثيراً ما تؤدى إلى إتخام العمل بحشد كبير من المتداعيات التى كثيراً ما ينوء بها السياق فيفقد وضوحه واستمراريته.. وربما أيضًا مدلوله ورسالته التى يريد الصانع أن يصل بها إلى المتلقى،

إننا نرى هذا واضحًا فى فيلم «إسكندرية كمان وكمان» حيث يعرض الصانع ثلاثة محاور متوازية تمتد بطول الفيلم لتلتقى فى خاتمته: حياة ومعاناة المخرج الشخصية.. مواقف تاريخية من عصر دخول الإسكندر إلى مصر ـ الأزمة التى مرت بها نقابة السينمائيين.. ورغم محاولة جمعها حول معنى الحرية والديموقراطية، إلا أن لجوء **يوسف شاهين** إلى لصق رمزية أخرى وهى **هاملت** لكى يعبر عن البحث عن الذات وتأكيد فرديتها، يأتى كالزائدة التى يصر الصانع على إضافتها للتعبير عن جانب آخر من بواطن تجربته يخشى ألا يتضمنه العمل، إنها محاولة نلاحظها فى أعمال **شاهين** كلها التى حاول فيها الخروج عن شكل السياق التقليدى فى محاولة مستميتة لبلوغ الإبداع عن طريق الخروج عن المألوف وليس عن طريق ميلاد عضوى طبيعى لعمل خلاق متميز، لهذا نجد أن رد فعل كثير من الأقلام التى اعتادت نقد **شاهين** بضراوة بسبب عدم وضوح أفكاره وتعقيدها البالغ، تصفه اليوم بالإبداع والعبقرية عندما يتراجع إلى خط السياق التقليدى الواضح.. والمقبول جماهيرياً.. الذى نراه فى فيلمه الأخير «المهاجر» حيث حققت روعة تصوير **رمسيس** وموسيقى **نوح** وتوزيع **ناجى** والتمويل الكبير الذى ساعد **أنسى المصرى** على تشكيل وتنفيذ مشاهده إلى جانب حرفية المخرج العالية فى توظيف كل هذه العناصر، نجاحًا مضموناً ينأى بالعمل عن أخطار المغامرة الإبداعية الصادقة... ولكننا نتساءل هل الحرفية العالية وإن برزت واضحة فى محيط يفتقدها.. عبقرية؟ هل البراعة والموهبة والإتقان هى الإبداع؟ وهل العالمية تقف عند تقدير حرفية صانع العمل الفنى أم تردد مخلدة إبداعاته؟ هذا ما سنتناوله بتفصيل أكثر عند مناقشتنا للمعالجة الفنية.

التاريخ.. بين البعث والاستهلاك الإيديولوجى

لقد حاول **شادى عبدالسلام** فى فيلمه الروائى الأول «المومياء» التعبير عن تجربة

عالمية الفيلم المصرى

اليقظة والوعى التى يجتازها مواطن بسيط عندما يبدأ فى إدراك قيمة تراث وطنه الذى عاش منذ نشأته يراه سلعة يتاجر بها قومه فى غيبة من القانون والضمير، يبدأ الصراع الداخلى فى أعماق الشاب «ونيس» بين ضميره والوعى الذى بدأ يتفتح فيه وبين ارتباطه وطاعته لعشيرته حتى يواجههم فى النهاية مخاطراً بحياته لكى تعود المومياوات إلى حيث ينبغى أن تكون.

وإذ يطرح لنا فيلم **شادى** هذه القضية الحيوية والمحورية. قضية وعى وضمير أمة قد أسدلت عليها ظلمات الجهل والاستعباد قروناً طويلة فراح بنوها يتاجرون فيما يجهلون قيمته ومعناه.. يمتد حس الفنان المرهف المبدع ليتناول بمعالجة عبقرية، إرهاصات هذا الوعى وأعماق هذا الصراع فى جو فريد استطاع تشكيله بإعجاز من خطوط وإيقاعات الفن والعمارة المصرية القديمة فإذا بنا نشعر ونحن نشاهد الفيلم كأننا نعيش أحداثاً تجرى فى مفترق طرق الأزمان وأروقة التاريخ.

إن روعة الفكرة الأساسية هنا تظهر واضحة فى كيفية التجسيد الدرامى لتلك المقابلة الصارخة بين تسليع التراث.. الاتجار فى الحضارة.. وبين إحيائها.. إخراجها من قبورها لتأخذ وضعها الذى يليق بها متباهية فى كبرياء أمام أعين التاريخ وحضارة العصر الذى نعيش فيه، إنها فكرة تنير أعيننا إلى حتمية تحرير القيمة الحضارية.. ميراث التاريخ.. الذى قاوم كل أسباب الاندثار وقوى الدمار والنسيان.. من التثمين البخس والاتجار الرخيص الذى يمارسه كل الذين أعماهم الجهل ومات انتماؤهم ليتركهم بلا هوية.

إن **شادى** فى «المومياء» لايطرح مجرد فكرة إدراك التراث بل إنه يطرح فكراً يمتد إلى معانى الوعى واليقظة والتأصيل.. فكراً يتسع ليملأ عشرات ومئات الصفحات ليقرأها بل ويتعلم منها الملايين.. وقد رآها الملايين بالفعل فى هذا العمل الرائع فتحققت عالميته عن استحقاق فى أصعب الفترات التى كان يمكن لفيلم مصرى أن يصل فيها إلى العالمية.. وظل أثره فى النفوس حيًا خالداً كخلود المعانى التى باح بها.

ولنقارن هذا الخط الفكرى بالخط الفكرى الذى يكاد يسود أفلام المخرج **يوسف شاهين**.. وعلى الأخص أفلامه الأخيرة التى حاول وضعها فى إطار تاريخى مثل «وداعًا بونابارت» و«إسكندرية كمان وكمان» و«المهاجر»؛ إننا نجد فيها أنه يحاول التعبير عن رؤيته السياسية من خلال إسقاطها على فترات تاريخية لها دلالاتها فى ضمير مصر والمنطقة العربية.. كالحملة الفرنسية على مصر وغزو **الإسكندر المقدونى** والعصر الفرعونى محاولا التعبير عن علاقة السلطة بالشعب ومفهوم الديموقراطية فى إطار تشبيهى للحاضر أو الواقع المعاصر وهذه البنية الأولية كثيراً ما تتقاطع فى السياق مع جوانب من حياة المخرج نفسه وتجاربه وصراعاته الشخصية كما أشرنا من قبل.

وغالبًا ما يحاول الفنان عبور المسافة التى تفصل بينه وبين رجل السياسة والمحلل الاجتماعى.. فحلم جمهورية **أفلاطون** التى يسودها الفيلسوف يداعب دوماً خياله الخصب وإذ يجسد الفنان بحسه المرهف ومشاعره الإنسانية الحية المناضل الوطنى يسارع إلى التسلح بأدواته الفنية ليعبر عن فكره الاجتماعى ومعارضته السياسية من خلال عمله الفنى، وإذا كان من الطبيعى ألا يخلو العمل الفنى من التعبير ـ بشكل مباشر أو غير مباشر ـ عن البيئة الاجتماعية السياسية التى

يعيشها الفنان، فإننا لايمكننا أيضًا تجاهل حقيقة أن نغمة التعبير والاعتراض السياسى كثيراً ما يلجأ إليها عديد من الفنانين لمجرد ركوب الموجة الغالبة فى صياغة الأعمال الفنية المعاصرة بل إن التعبير عن النقد والاعتراض السياسى فى الفنون بدا فى العقود الأخيرة كأنه أحد شروط تميز وتفوق العمل الفنى محلياً وعالمياً.

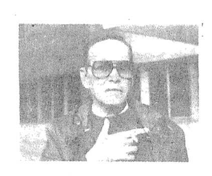
ولاأريد أن أقول هنا إن يوسف شاهين يحاول ركوب الموجة نفسها ولكننى ليس بمقدورى أيضًا أن أتجاهل ولعه الشديد فى تحميل العمل الفنى مدلولات رؤيته السياسية بصورة تتعدى حدود التوازن المطلوب فى الرؤية الإنسانية الشاملة للحياة؛ إنه غياب التوازن الذى يجعل القيم العقائدية والحضارية، التى تسيدت التاريخ، وسيلة استهلاكية للتعبير عن رؤية سياسية.

إننا نرى فى «المهاجر» صورة مبتورة مشوهة للدولة المصرية القديمة.. فرعون طاغ مستبد.. أو إن أراد التعبير عن آخر عادل فلابد أن يظهر هزيلا مغيبًا.. قائد جيوش يفتقد الرجولة وإن حقق الانتصارات لوطنه.. كهنة متواطئون مع السلطة المستبدة وإن كانوا أساتذة العلم فى عصرهم.. عقيدة الخلود تواجه بالنقد والتسطيح بل يلصق بها التسليع كأداة للتمايز الطبقى وضمان استعباد الشعب الفقير.

ولاعجب أن تتقبل بعض المهرجانات فى الغرب.. وليس كلها.. هذه الرؤى بل وترحب بها أيضًا فبعض المفكرين الغربيين يرون فى عقائد الشرق نوعًا من الفولكلور لايتعدى مجرد انعكاس للأوضاع الاجتماعية السياسية التى صاغتها الديكتاتورية والعبودية والجهل، وهناك أيضًا التحرر الغربى من الأديان وانتشار الاتجاهات الفكرية التى تستخف بالتراث والتقاليد وتسطح القيم الحضارية حتى لقد جاء من بينها بعض النظريات التى ترى أن أساس عقيدة الخلود عند الفراعنة هو الخوف المرضى من الموت، كل هذا جعل كثيرين من الجمهور والنقاد الغربيين يستعذبون مشاهدة التراث والقيم وقد تم مسخها.. بـ «إبداع».. على شاشة العبث.



يوسف شاهين



شادى عبد السلام

إننا نرى «رام» فى فيلم «المهاجر» يقول لمحبوبته ساخراً من فكرة التحنيط ما معناه أن الجسد لاينفع الروح بشىء فى حياتها الأبدية.. ونلاحظ أنه يكاد يردد فكرة الثنائية الغربية التى تفصل بين الجسد والروح.. بين الطبيعة المادية والوجود غير المادى الممتد خلف الإدراك الحسى المحدود.. هذا الفكر الذى استمر منذ القدم عن الفلسفة اليونانية بعد أن انحرفت عن مصدرها المصرى القديم فكراً وعلمًا وفنًا وإذا بالغرب يجنى ثمار هذا الفكر الثنائى الفصامى تمزقًا فى مجتمعاته بين المادة والقيم الروحية أدى إلى الإلحاد والانحلال والإدمان، فلو بذل المخرج قليلا من الجهد من أجل معرفة أعمق بعقيدة حضارة استمرت أكثر من ثلاثين قرناً فى صدر التاريخ.. ولاأقول بأن ينهج نهج أمثال شادى الذين أفنَوْا حياةً بأكملها متعمقين فى تراث وحضارة أوطانهم.. لعرف أن عقيدة التحنيط عند قدماء المصريين جاءت كرمزية طقسية لتحقيق اتصال بين الكيان المادى الجسدانى للإنسان وكيانه الفكرى والروحى.. فالقدماء لم يقبلوا الفكرة الثنائية الغربية الفاصلة بين الجسد والروح وإنما أسسوا رؤية متوازنة ترى بين الجسد الترابى والروح المنطلقة إلى الأبدية، عدة درجات منها الجسد الروحانى والاسم والظل وأسسوا بذلك فكراً توحيدياً فريداً يحترم الجسد والمادة والطبيعة ويؤسس بالتالى علماً روحانياً يصنع المعجزات ويحار علماء العصر الحديث حتى الآن أمام إنجازاته.

وجدير بالذكر، أن عقيدة «رام» وعشيرته وتلك الحضارة التى أراد الفيلم الإشارة إليها من خلالهم لم تؤمن أبداً بخلود الروح بالشكل الذى جاء على لسان رام!!!! إنه .. مرة أخرى.. التعمق المفتقد.

ويمتد توظيف عقيدة القدماء لخدمة النقد السياسى فتظهر طقوس التحنيط فى الفيلم كأنها باهظة التكاليف مقصورة على أغنياء الشعب ولايقدر عليها عامته، مرة أخرى نرى الاندفاع اللاهث لعقد تشبيه سطحى لقضية الطبقية بين اليوم والأمس فيصطدم هذا التشبيه بالحقائق التاريخية وما لها من

مضامين عقائدية وتراثية وحضارية، فمن أين لأحدٍ الزعم بأن الفقراء فى مصر الفرعونية لم يكن لهم من وسيلة لإتمام طقوس التحنيط لموتاهم؟! أعتقد أن المصرى الفقير، المحنط عرياناً منذ أكثر من ثلاث آلاف سنة والذى نستطيع أن نراه بالمتحف البريطانى فى حالة أفضل كثيراً من الملوك والأمراء المحنطين فى الموميات الثمينة.. يمكنه أن يجيب عن هذا السؤال!!!

تناول سيكولوجية الصراع الإنسانى

لقد تناول كثير من المبدعين تعقيد الصراعات الداخلية بالنفس الإنسانية وإذ يكرس كثيرون مساحات كبيرة من أعمالهم لمجرد التحول فى الرؤية داخل شخصيات العمل.. مثلما نرى «ونيس» فى فيلم «المومياء» وقد تجسدت كل معاناته وهواجسه وقوى تمرده على الشاشة... نرى أن امرأة القائد المصرى فى «المهاجر» لها مبرراتها القوية للسقوط دون أدنى صراع فالمعالجة تلجأ إلى الاختصار والتبسيط الزائد لأجل تبرير السقوط واجتذاب تعاطف الجمهور مع الشخصية.

ونستطيع أن ندرك بوجه عام أن الحماسة المفرطة فى التعبير عن قضايا الحاضر على حساب قيم ورموز الماضى الحضارية إلى حد استغلالها بل واستهلاكها والتضحية بهيبتها وعمق مدلولاتها على مذبح الاعتراض السياسى، هى حماسة تنتهج رؤية وفلسفة غربية فى التعامل مع الحضارة الإنسانية وقد تجد إقبالا وقبولا من قطاعات من جمهوره ونقاده يؤدى إلى تلك العالمية الجزئية التى وصلت إليها أفلام **يوسف شاهين** بينما تظل العالمية الكاملة والمانحة خلوداً للعمل الخلاق ثمرة لأعمال مبدعين تشبع فكرهم بعصارة هويتهم فشكلوا بها أعمالهم وكانت أعمال **شادى** فى مقدمة هؤلاء، والواقع أن لمثل هؤلاء المبدعين دوراً مصيرياً.. فهم يحققون بإبداعاتهم توازناً ثقافياً وحضارياً يحتاجه العصر.. وذلك إذ يحققون تبادلا تكافليًا حيوياً بين إبداعات الشرق وإبداعات الغرب.. إبداعات يتمسك خلالها كل جانب بهويته وتراثه فيكوّن له عطاء مميزاً للجانب الآخر، ولاشك أن عالماً يطغى عليه فكر الغرب وحده من خلال أعمال مفكرى وفنانى العصر.. حتى الشرقيين منهم.. هو عالم مصيره الجفاف الثقافى والجمود فالموت والاندثار.

ثانيًا: المعالجة الفنية.. وإبداع اللغة السينمائية المميزة

وتأتى الملاحظة المدققة للمعالجة الفنية مؤكدة لما ذكرناه عن الرؤية الفكرية.. فالمعالجة الفنية تقوم بتجسيد رؤية الفنان فى عمله، والمعالجة الفنية لغة قد يشترك فيها كثيرون من صناع الفن الواحد.. فهناك قواعد عامة تشكل قناة الاتصال التى تمتد بين صانع العمل والمتلقين فى أى فن، إلا أنها تظل فى الخلفية غير مرئية تمامًا كالخطوط الزرقاء المنتظمة الباهتة التى يضع عليها المصمم تصميمه واعيًا بمحدداتها وقواعدها ولكنه يتحرك بمطلق الحرية بخطوطه الخاصة مشكلا تصميمات تتنوع وتتباين فى تناغمات لاحد لها، هنا تظهر فردية الفنان.. فبالرغم من أن البنية الزرقاء.. والمفترض فيها ألا تُرى بذاتها وإنما تختفى فى العمل النهائى.. يشترك فيها كثيرون، إلا أن حرية التشكيل الإبداعى يمكن أن تميز الصانع.. تشف عن هويته وتحقق تفرده.

وعالمية العمل الفنى هى تعبير عن احتياج عالمى للاستمتاع برؤى وصياغات متفردة ذات طابع متميز أصيل.

عالمية الفيلم المصرى

والمتأمل فى أسلوب **يوسف شاهين** فى تجسيد فكره يجد مستوى عاليًا من الحرفية والإتقان يحقق تأثيراً ملحوظاً فى المشاهد... فاللقطة يتم بناؤها بحساسية مرهفة وبوعى فنى عميق يحقق توازناً بصرياً ناجحًا بين محتويات الكادر من عناصر الأشكال المتباينة والكتل والفراغات والإضاءة والظلال والألوان المختلفة وفوق ذلك كله، حرصه على تحقيق أكبر تنويع ممكن فى الحركة داخل حدود الصورة السينمائية وذلك من خلال تحريك مدروس للكاميرا بزواياها وأحجام لقطاتها المحددة بعناية أو تحريك الأشخاص والمجاميع أمامها فى خطوط متقاطعة متداخلة يغلب عليها أحياناً المسارات الحلزونية والدائرية، إنه غنّى تشكيلى استطاع أن يجسده **شاهين** فى أفلامه واستلزم منه كثيراً من الجهد والعطاء.

إلا أننا لايمكننا تجاهل مصدر هذا الغنى التشكيلى فالتأثر فيه بتكوينات ومعالجات فنون التصوير الزيتى والنحت الأوروبية، واضح جلى.. وإن كان لكل فنان مصادره التى يتعلم منها أساسيات الفنون الإنسانية عامة بل قد يستمد البعض أيضًا من عناصرها خيوط الإلهام الأولى لتشكيل أعمالهم ببنيتهم الخاصة.. إلا أن لقطات **شاهين** تكاد تتشبع بخطوط وتوازنات الفن الغربى بشكل يجعل الأجواء المصرية الأصيلة التى يحاول باستماتة التعبير عنها، غريبة فى فراغ اللقطة ولا تقل فى ذلك غربةً عنها، الأغنية الشعبية التى يحاول فى أغلب أفلامه توظيفها لإضفاء تلك الصبغة المصرية أو العربية المفتقدة، حتى إن لغة ولهجة الحوار التى يحاول تحميلها بألفاظ وتعبيرات تعكس الروح الشعبية تأتى تنغيماتها وإيقاعاتها وليدة لأنماط غربية.

والعجيب أننا نلاحظ فى أعمال صانعى السينما الغربيين.. بالرغم من قربهم الطبيعى من المصدر نفسه .. أى الفنون الغربية.. وتتلمذهم عليها منذ طفولتهم.. محاولات صادقة لاستيعاب عناصر هذا المصدر بصورة إدماجية مع الاستقلال عنه مبدعين كيانات فنية جديدة.. فالمخرجون أمثال

فلليني وبرتولتشي تعلموا مثل غيرهم من الفن والنحت الغربي.. إلا أنهم استطاعوا بمعالجاتهم أن يبدعوا تشكيلات جديدة خاصة بهم بعد أن مزجوا بوعي عناصر الحركة والتحريك في الفراغ الثابت، إنه هذا الوعي.. الوعي بأن فن السينما وبالتالي المعالجات السينمائية تعتمد على لغة فنية مستقلة تختلف كثيراً عن مجرد تحريك شخوص اللوحات أو تماثيل الفن الأوروبي الجميلة، فالمنتج السينمائي هو في المقام الأول نتاج سمعي بصري ديناميي.. يتولد كمزيج من الصورة المتحركة.. بتحرك محتوياتها وتحرك حدودها بتناغم وإيقاع مدروس مع محتويات شريط الصوت من أصوات وموسيقى.. أكثر من كونها لوحات قد تشبع بها خيال ووجدان صانع الفيلم فراح يولد لها مسارات حركية مبنية على نفس الخطوط والاتجاهات.

وكثيراً ما تقف هذه المعالجات بذاتها في أفلام **شاهين** بدون علاقة عضوية بالسياق كأنها جاءت لإظهار مهارات حرفية ومواقف جمالية قائمة بذاتها، ونجد هذا واضحاً في مشهد وصول سيارة الإسعاف بسرعة إلى منزل المصاب بالوباء في فيلم «اليوم السادس».. **فشاهين** يوظف هنا كل إمكانات التحريك فنرى السيارة من داخل المنزل من خلال النافذة الجانبية ثم من خلال النافذة الأمامية عند دوران السيارة حول المنزل ثم أخيراً الباب لتظهر مقدمتها ويخرج منها ممرضان يندفعان بحمالتهما إلى داخل الغرفة لأخذ المريض الموبوء، إنها معالجة مفعمة بالحركة إلى الحد الذي يستخدم في أفلام التحريك البوليسية الأمريكية حيث نرى التأثر بها هنا واضحاً لايمكن إغفاله، ولم يكن لهذه المغالاة في تسخير الأدوات الفنية مبرراً في السياق، والشيء نفسه نراه في المشهد الذي يعطي فيه الشاب لمحبوبته.. في فيلم «وداعاً بونابارت».. منظاراً لكي ترى به الأسطول الفرنسي الذي يقترب من الشاطئ، فالشاب يصعد في مسار حلزوني أعلى كومة من الأنقاض ليعطيها المنظار من خلف كتفيه وهي جالسة على القمة، قد يكون الشكل له مدلول معين استدعى هذا التكثيف إلا أن تعقيد الحركة بشكل ينسج تكوينات لوحات الفن الفرنسي الرومانتي بكل تداخلاته وتفاصيله التشريحية، يعتبر في رأيي مزيجاً من المبالغة في تحميل المواقف والاندفاع وراء تجسيد جماليات الفن الأوروبي من خلال أكثر مدارسه افتعالا للحركة والتأثير في المشاهد وهي المدرسة الرومانتية التي ظهرت في فرنسا في أواسط القرن التاسع عشر والتي تراجع الفنانون الفرنسيون والغربيون أنفسهم عن الاستمرار فيها لما فيها من افتعال ومحاولة للتأثير على المشاهد ومجانبة للصدق.

ونستطيع أن نلاحظ هذه الظاهرة أيضاً في «المهاجر» في مشهد المغارة التي تجتمع فيها عشيرة «رام».. فنجد أن كل الأشخاص بعد إقامة طقوسهم يتحركون بسرعة ويتدافعون في مسارات مدروسة بعناية بحيث تقطع الكادر في خطوط مائلة تتقاطع مع خطوط أخرى تتدفق عكس هذا الاتجاه، وإن قارنا هذه التشكيلات مع تكوينات الخلفيات التي يبديها **شاهين** مع مديره الفني نجدها تتشابه تشابهاً صارخاً مع تكوينات لوحات الفن الرومانتي خاصة أعمال الفنان الفرنسي Gustave Doré في أواخر القرن التاسع عشر، حتى إنها لاتتعدى تحريكاً للوحاته سواء تحريكاً للمحتوى.. كالأشخاص والمجاميع أو حركة العناصر المعمارية كسقوط العمود الضخم في المعبد الفرعوني.. أو تحريك زوايا النظر وحدود الكادر بتحريك الكاميرا من أجل الحصول أيضاً على التكوينات والتوازنات البصرية نفسها، وليس هناك أدل على ذلك من تكوين مشهد لقاء «رام» وإخوته في المعبد المصري عندما أعلن عن نفسه أمامهم؛ هذا المشهد يكاد يكون منقولا نقلا مباشراً من لوحة «دوريه» الشهيرة «يوسف وإخوته في مصر»!!!!

إن كان هذا الأسلوب الذي يردد ويمجد... حتى لو بدون تصميم مسبق.. المذاق والمعالجات الفنية الغربية.. قد يعكس نوعاً من البراعة والحرفية العالية، فإنه بلا شك لايمثل الإبداع أو العبقرية في شيء.

أما **شادي** فقد استطاع أن يصوغ من خطوط الفنون والعمارة الفرعونية التي عاش طوال عمره يغوص في أعماقها، لغة سينمائية فريدة خاصة به تتشبع بصبغة مصرية جلية واضحة، لقد أتت معالجاته السينمائية للصورة والحركة متميزة أصيلة تعبر عن تراث عميق وتردد رؤيته عن بعث التاريخ من قبور النسيان، يكفي أن نتأمل تكوين الكادرات التي شكلها بإبداع من مفردات الألوان والأشكال والزخارف الفرعونية.. لقد استمدها من مصادرها بين عمارة وزخارف المعابد وكتابات البرديات كمفردات أعاد تنسيقها جملا بصرية مسموعة تقرأ وتحس بكل وضوح وروعة الفن الأصيل.

إننا نرى الصورة في فيلمه الخالد «المومياء»، كأنها تسجيل فني حي محفور على الكادر بألوان لاتختلف في دفئها ووقارها عن أجواء المعبد والمقبرة والوادي، أما الصورة فهي تتألف من كتل وشخوص واضحة الحدود تحتل مساحتها في الكادر بتناسب هندسي دقيق يكاد يضارع نسب تصميم النقوش الحائطية في المعابد حيث يتوازن فيها كل من الفراغ والكتل في تباين حي،

وهذا ما نلاحظه في اللقطة العلوية التي تبين «ونيس» وهو ملقى فاقد الوعي على شاطئ النهر، يظهر هذا أيضاً في كثير من المشاهد التي تقطع فيها الكتلة الفراغ في تباين صارخ كأنه يردد صورة الطبيعة المصرية ذات التباين الحي حيث يشق وادي النيل الصحراء القاصية بطول الأرض الممتدة.

أما الوجوه التي تم اختيارها بعناية شديدة وتم تأكيد ملامحها ذات الأصل الفرعوني بماكياج دقيق فتظهر في جوانب الكادر لتحدد علاقة متوازنة حادة التعبير والتأثير، وهذا ما نراه في كثير من المشاهد التي يدور فيها الحوار بين ونيس وأهله أو عندما يثور الصراع الداخلي داخله فيحاور ضميره وعقله.

وكثيراً ما تنتشر الكتل البشرية في فراغ الخلفية في توازن وتناغم معماري إيقاعي، متباينة في ألوانها الداكنة مع رمال الوادي

كأنها كتل معمارية راسخة عبر الأجيال ونلاحظ هذا بجلاء فى المشهد الذى تظهر فيه النساء بملابسهن السوداء على سفوح التلال الرملية.

أما الحركة.. وهى التحدى الأكبر لذلك المخرج الذى استمد مفرداته البصرية من العناصر الثابتة بل الراسخة عبر الأجيال الطويلة.. فنجده قد رسمها بإبداع بحيث قطعت مسطح الصورة فى محاور هندسية صريحة وإن تحركت الكاميرا وهى تحوى الكتل والأشخاص فهى تتبع النهج نفسه مؤكدة مسارات وتقاطعات مدروسة فتعيد إحياء التصميم الفرعونى الحائطى بمعادل حركى يستوعب جو عصر القصة التى يرويها الفيلم ولايقف عند المحاكاة السطحية المباشرة للمنحوتات الفرعونية القديمة.

فهى معالجة فنية استقت عصارة التاريخ لتتمثلها أحشاء الفنان وتصيغ منها كياناً فنياً جديداً ينتمى انتماء الجذور العميقة لمصدره.

ويكفى أن نذكر هنا المشهد الرائع الذى أخذ «ونيس» ينزل فيه درجات السرداب ويداه

عالمية الفيلم المصرى

ممتدة ليلامس كفاه الجدارين الجانبيين ويتزامن تدفق كلماته القليلة وتعبيرات وجهه الحادة مع خطواته البطيئة المنتظمة فى إيقاع ينقلنا بكل حواسنا وإدراكنا عبر فراغ الحدث.

ونستمر للتأمل للتحريك الإبداعى الذى يشكله **شادى** من خلال دراساته وخبراته كمهندس معمارى فنان.. حيث ينقلنا فى مسار عجيب عبر أبنية المعبد مستخدماً زوايا التصوير وإيقاع الحركة مع التمازج والتبادل بين اللقطات بحيث يحقق تتابعها استمرارية عبقرية تجعلنا نشعر كأننا نعبر مدينة فرعونية بأكملها.

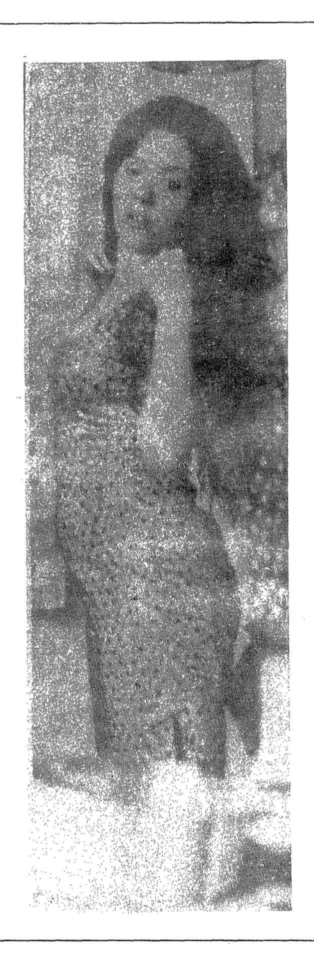
كانت هذه مقومات لغة سينمائية جديدة فريدة بكل المقاييس.. لغة مصرية برؤاها ومعالجاتها ومفرداتها نحتها **شادى** على شاشة السينما العالمية بأدوات فنون مصر القديمة فكانت العالمية الواسعة رد فعل طبيعى لصدقه الفنى وارتباطه بجذوره العميقة اللذين تجليا من خلال إبداع عبقرى.

وتظل العالمية.. فى المقياس الإنسانى الصادق الذى يشهد له التاريخ.. هو الإبداع، إبداع الرؤية التى تستوعب أسمى معانى التراث عبر جذور الفنان الضاربة فى أعماق بيئته.. وإبداع المعالجة التى تجسد هذه الرؤية فى عمل رائع.. بلغة فنية متفردة متميزة تحمل عبق انتماء لوطن وعقيدة.. إن هذا هو الذى نفهمه بالإبداع والعبقرية.. إنه إبداع يسمو فوق كثبان الحرفية والإبهار والتغريب.. والعالمية الوقتية قد تمنحها مصالح ورؤى ومقاييس عصر يمضى ويغيب.. أما العالمية الخالدة فهى منحة التاريخ لمن يستحق الخلود. ■

تنويه

تعتذر «القاهرة» للكُتّاب الذين لم تُنشر مساهماتهم حول: «السينما المصرية - قرن من الأحلام»، فى هذا العدد، نظرًا للحيز المحدد سلفًا للمجلة، والذى لا يمكن تجاوزه. وتَعِد أسرة التحرير باستكمال محور «السينما المصرية» فى العدد القادم.

التحرير



لوسى

القاهرة ـ يناير ـ ١٩٩٧



عبدالحليم حافظ

فـــــارس الواقـــعــيـــة الجـــديدة فى الســـينمـــا المصـــريـــة



٤٠ ن

قـ كما كانت بدايات الواقعية فى السينما الإيطالية التى بدأها فنان السينما الإيطالى / **روبرتو روسيلليني** ترفع شعار [قبل كل شىء.. علينا أن نعرف الناس كما هم..] وكانت رد فعل على سينما التليفونات البيضاء فكانت الدعوة هى الخروج إلى الشارع حيث الحياة بعيدا عن جدران البلاتوهات فقدمت أفلام [روما مدينة مفتوحة] لروبرتو روسيلليني وشارك فى كتابة السيناريو **فيلليني**، [الأرض تهتز] للوكينو **فيسكونتى** ثم توالت أعمال لـ **جيوزيبى دى سالنتى، أولمى، سكولا فيللينى، داميانو داميانى**، ومن أهم سمات الواقعية الإيطالية صنع أفلام تعبر عن مشاكل الناس الحقيقية من الطبقات البسيطة، فكانت الصورة تتسم بطابع الخشونة الجميلة.

وفى السينما المصرية جاءت أفلام (الفتوة - بداية ونهاية - شباب امرأة - الزوجة الثانية) **لصلاح أبوسيف**، وأفلام **يوسف شاهين** (باب الحديد - العصفور..) وأفلام **توفيق صالح** (درب المهابيل - صراع الأبطال - المتمردون..)، امتداداً طبيعيًا للواقعية فى السينما المصرية التى بدأها **كمال سليم** بفيلم (العزيمة) وكانت من أهم ملامحها تصوير الحارة المصرية وعرض مشاكل الطبقات المتوسطة الحقيقية، ومن أهم ممثلى هذه الأفلام (**شكرى سرحان - فريد شوقى**).

وفى الثمانينيات ظهرت مجموعة جديدة يمكن أن ينظر إليها كامتداد للواقعية المصرية وقد أطلق عليها النقاد: حركة (الواقعية الجديدة فى السينما المصرية) وقام معظم فرسان هذه الحركة بطرح أفكارهم التى تتفق وفكر جماعة السينما الجديدة التى ظهرت عام ١٩٦٨، ولكن تميزت أعمالهم بالاهتمام بالجانب التقنى وتوظيف مفردات اللغة السينمائية بشكل جديد، وعلى المستوى الموضوعى تناولت موضوعات تعبر عن الواقع .. من هؤلاء [**محمد خان - خيرى بشارة - داود عبدالسيد - عاطف الطيب**]، ويعد **عاطف الطيب** من أهم هؤلاء الفرسان فى حركة الواقعية الجديدة فهو يقف عن جدارة على قمة المخرجين المجددين فى السينما المصرية، ممن يمتلكون إتقان المهنة والابتكار فيها، إلى الاهتمام بمشاكل المجتمع وهموم المواطن.

ولد **عاطف الطيب** فى ١٩٤٧/١٢/٢٦ وتخرج فى معهد السينما عام ١٩٧٠ وعمل مساعد مخرج مع **يوسف شاهين** فى (إسكندرية ليه)، وخدم بالجيش ٥ سنوات (حرب الاستنزاف - حرب أكتوبر المجيدة) - قدم فيلماً قصيراً عام ٧٦ (مقايضة)، ثم قدم أول أفلامه الروائية الطويلة (الغيرة القاتلة) عام ٨٢ عن (عطيل) وكتب له السيناريو (**وصفى درويش**) فاختار البداية لتكون تراجيديا معاصرة عن الغيرة - ولكن بطريقة غير تقليدية - فامتلأ الفيلم بمشاعر داخلية دافئة، وبأسلوب شاعرى تميز بتوصيل المضمون عن معزوفة الحقد والحب والكراهية، ولكن لم ينل الفيلم حظه من النجاح، ثم قدم عام ٨٣ فيلم (سواق الأوتوبيس) عن قصة لصديقه المخرج (**محمد خان**) وسيناريو (**بشير الديك**) وأيضا مع مدير التصوير (**سعيد شيمى**) وقد تعرض فيه بالنقد والتشريح لجيل حرب أكتوبر الذى حارب للدفاع عن القيم النبيلة والأصالة، ثم كان النصر، وعادوا للحياة المدنية كل فى طريق فمنهم من سافر إلى بلد عربى، ومنهم من عمل جرسونا فى مطعم بالرغم من أنه يحمل مؤهلا جامعيا ، ومنهم من عمل سائقا للأوتوبيس، وكانوا قد ظنوا أنهم بانتصارهم فى الحرب، سيعود ذلك الانتصار على المجتمع بالخير، وأن المجتمع سيتحول إلى الأفضل، لكنهم حين يعودون، يجدون من سرق ثمار انتصارهم، ويجهض أحلامهم، نتيجة للقيم التى سادت مع الانفتاح الاستهلاكى وتأثيره على الأسرة المصرية، وضياع القيم النبيلة، التى من أجلها خاض هذا الجيل الحرب، وحقق الانتصار، وهو جيل **عاطف الطيب**، وقد عرض الفيلم فى مهرجان مانيلا السينمائى الدولى ١٩٨٣، وأيضا عرض فى مهرجان نيودلهى السينمائى الدولى ٨٣، وحصل بطله (**نور الشريف**) على جائزة أحسن ممثل، فكان الفيلم بداية مبشرة بمخرج واع ومتمكن

من لغته السينمائية، فيبدو تأثره بأسلوب المخرج الكبير (**صلاح أبوسيف**) في الواقعية واضحًا، فقد استلهم منه الحس الاجتماعي وليس الرمزي وذلك لأنه تتلمذ على يديه في معهد السينما مدة عامين.

ثم قدم عام ٨٤ فيلم (الزمار) عن سيناريو اشترك في كتابته مع **رفيق الصبان وعبدالرحيم منصور**، وقد كتب الأخير الحوار أيضا ، والقصة مستوحاة من قصة (جلد الثعبان) للأديب الأمريكي (**تنيسي ويليامز**)، إنها قصة الغريب (**نور الشريف**) الذي يدخل قرية بصعيد مصر، ويمارس أعمالا مختلفة للحصول على لقمة العيش، وتتكون بينه وبين أهل القرية علاقة حب، ويحكي لهم عن تجاربه وأنه كان طالباً بكلية الهندسة وكون فريقا للتمثيل وتعرضه لاتهامات ظالمة، ثم طرده من الكلية واسمه الحقيقي (حسن) .. يثير من حوله الشكوك والشبهات، خاصة عندما يقف ضد الفساد الموجود في القرية.

وقد قال **عاطف الطيب** عن أسلوب إخراجه لهذا الفيلم : (إنني لا أبحث عن الإثارة، أو الواقعية، ولكنني أدع الحس الإنساني يقودني في أسلوب الإخراج، وقد أردت أن يكون تصويره بالكامل في قرية حقيقية وهي قرية **ريفا** بأسيوط)، وبذلك نرى أنه قدم فيلما، بل قصيدة سينمائية بلغة شاعرية .. يبدو استيعابه لأسلوب **يوسف شاهين** الذي عمل معه كمساعد مخرج من قبل في هذا الفيلم، واضحا أشد الوضوح - عن الباحثين عن الحق والعدل والتعايش الإنساني في حب وسلام.

وفي عام ٨٤، تعاون مع كاتب السيناريو الموهوب (**وحيد حامد**) في أول أعمالهما معا في فيلم (التخشيبة) - وقد أثمر هذا التعاون أعمالا أكثر أهمية سنوردها حسب الترتيب الزمني لها في السطور التالية - كما قام بالتصوير (**سعيد شيمي**) - وقد عمل في معظم الأفلام التي أخرجها **عاطف الطيب** - وفيلم (التخشيبة) كان اسمه في البداية (المتهمة) ولكن اكتشف أنه سبق أن عرض فيلم بهذا الاسم في الأربعينيات (**لآسيا**

فارس الواقعية الجديدة

داغر) فتغير الاسم ، وموضوعه عن شاب مستهتر يدفق أموال والده على سهراته الحمراء وأمام خوفه الشديد من والده لاكتشافه ضياع مبلغ كبير من المال وقيام الوالد بطرده من المنزل حتى يحضر المال الذي أخذه، يدعي سرقته على يد فتاة قضت معه ليلة حمراء، فلايجد أمامه سوى اسم الطبيبة (**نبيلة عبيد**) كان يشاهدها في الماضي في الجوار، ولايقوى على الاقتراب منها لفارق المستوى الاجتماعي والثقافي.

وأمام تلك التهمة التي تكتشفها الطبيبة بالمصادفة، نتيجة وقوع حادث تصادم لسيارتها مع سيارة أخرى يقودها رجل (**وحيد سيف**) وفي قسم البوليس تكتشف أنها مطلوبة في قضية سرقة وآداب فتحاول تبرئة نفسها بمساعدة محام شاب (**أحمد زكي**)، ولاتجدي محاولاتهما، فتلجأ للحل الفردي لتحقيق ذلك، نلاحظ في هذا الفيلم بداية تنويع مرحلي في إسناد دور البطولة للممثل **أحمد زكي** في فيلم التخشيبة والأفلام التالية له (الحب فوق هضبة الهرم)، «البريء» ثم «الهروب»، «ضد الحكومة» ، فالأمر الذي يستدعي أن نفحصه في بداية مرحلة هذا التنويع في تغيير النجم بشكل سريع وغير متعمق، العلاقة بين السينما والمجتمع بشكل عام.

فإذا سلمنا أن السينما لغة بالمعنى العام من حيث إنها بنية وأداة اتصال وتتضمن رسائل وإشارات، يجري فك شفرتها عند المتلقي في إطار علاقة ثلاثية بين صانع الفيلم والناقد والمتفرج؛ هي علاقة، ترجيعية، حيث إن المتفرج هو المدعم الأول لصناعة السينما، ومقياس اتجاهات الرأي، وذوق الجمهور، هي التي تصنع النمط القياسي للبطل الجماهيري، أو النجم الذي يتمثله الناس ويطلبون رؤيته من خلال عملية التعيين الذاتي أي إحلال البطل محل الذات.

وبالتالي تتغير صورة النجم مع تغير الواقع الاجتماعي وتطوره، وينبغي أن نحذر هنا فالعلاقة ليست بهذا القدر من البساطة كما نظن، فهي عملية معقدة لأنها أساسا علاقة مركبة من أكثر من طرف فيها معقد ومركب ، فالجمهور ليس ثابتًا، ولا صناع السينما صنم لايتحول من قبيل الدوجما التي لاتتبدل.

يبقى في النهاية أن الناقد حين يحدد أن السينما لغة، يضع نفسه أمام إشكالية بنية اللغة الفيلمية وبنية العملية الدرامية، ومن الخطأ أن نقول إنه لايمكن الفصل بين الاثنين، فالصحيح أنه لايمكن فصم الاثنين عن العملية الاجتماعية، وبالتالي نخلص إلى أن الأفلام إن تعددت فهي تعبر عن واقع اجتماعي محدد وبالتالي فهي تمثل أيديولوجية طبقية محددة.

وفي عام ٨٦، قدم [الحب فوق هضبة الهرم] مع كاتب السيناريو **مصطفى محرم** ومدير التصوير/ **سعيد شيمي**، عن قصة الأديب الكبير/ **نجيب محفوظ** - ملهم السينما المصرية - وفيه عبر **عاطف الطيب** عن أزمة الطبقة الوسطى، وأزمة جيل أكتوبر، فسلط الضوء على مشاكل الشباب من الجنسين حول مشاكل الزواج، بدءا من أزمة الإسكان حتى أزمة المواصلات، وقد عرض الفيلم في مهرجان «كان» السينمائي الدولي عام ٨٦ في أهم أقسامه (نصف شهر المخرجين).

وقدم عام ٨٦ أيضا فيلم [ملف في الآداب] عن قصة وسيناريو وحوار/ **وحيد حامد**، وأدار التصوير/ **سعيد شيمي**، وفيه يقدم **عاطف الطيب** مع **سعيد شيمي** بانوراما كاملة للحياة في شوارع القاهرة - وهي ما تتسم به أعمال **سعيد شيمي** مع **عاطف الطيب** - فيصور وسط مدينة القاهرة في جميع مراحل النهار والليل، مستعرضا المكاتب، العيادات، الشركات،

المطاعم، المحلات التجارية، ويقوم الفيلم على قصة حقيقية لبعض الفتيات العاملات: مديحة (**مديحة كامل**) المطلقة التى تعمل فى شركة تجارية ورجاء (**سلوى عثمان**) التى تعمل موظفة فى شركة للإنتاج السينمائى، وعايدة (**ألفت إمام**) الممرضة فى عيادة طبيب والفتيات الثلاث يعملن بنظام الفترتين، فلايجدن متسعًا من الوقت لتناول الغداء فى منازلهن خاصة أنهن يعملن فى وسط البلد والفترة المخصصة للراحة والغداء لاتكفى للذهاب إلى المنزل والعودة لوقوع منازلهن فى الضواحى ولصعوبة المواصلات فى التنقل فيقضين فترة الراحة والغداء فى التجول فى الشوارع وتناول الطعام فى كافتيريا يديرها سيد أبو النون (**وحيد سيف**) القواد السابق الذى يعمل مرشدا لضابط البوليس (**صلاح السعدنى**) وذات يوم وأثناء وجود الفتيات مع صاحب الشركة (**فريد شوقى**) وموظف بالشركة يدعى كمال دسوقى (**أحمد بدير**)، ينوى الزواج من مديحة وقد تقدم لخطبتها بالفعل، فقام بدعوتهن جميعا للغداء بهذه المناسبة، وأثناء تناول الجميع الغداء يقتحم البوليس الشقة ويقتادهم ضابط الآداب إلى القسم.

يتم اتهامهم جميعا فى قضية دعارة، ونرى دور الصحافة فى تلك القضية فى توجيه الرأى العام وتعبئته نحو القضايا التى تشكل للمتهمين مصيرهم، فنرى دور الإعلام أيضا وهو يركز على القضية بطريقة مبالغ فيها كأنها قضية الساعة، إنها صورة من صور القهر الإعلامى، يحاول **عاطف الطيب** فى (ملف فى الآداب) التأكيد على الضغط المتواصل على الطبقات المتوسطة، كما يحاول التأكيد على أن القانون فى بعض المراحل التاريخية التى يمر بها أى مجتمع لا يحقق العدل الاجتماعى الشامل وإن كان الهدف تحقيق العدل.

وفى عام ٨٦ أيضا، قدم مع كاتب السيناريو الجرىء (**وحيد حامد**) فيلم (البرىء) وأدار التصوير/ **سعيد شيمى** فقدموا لنا مرثية سينمائية موضوعها القهر السياسى المأسوى من خلال رفع شعار الحرية



المخرج عاطف الطيب



يحيى الطاهر عبدالله

والإنسانية وإدانة مصادرة حريه الرأى فكان صرخة إدانة تعذيب المعتقلين السياسيين فى السجون والمعتقلات، وكان فيلم (البرىء) بداية مرحلة ظهور البطل المقهور والبطل الضد الذى يمثل رموزه (**أحمد زكى، نور الشريف**) فى جميع أفلام **عاطف الطيب** التى صنعها بعد (البرىء)، وقدم عام ٨٧ ثلاثة أفلام مع ثلاثة من كتاب السيناريو، كل منهم يمثل رمزًا من رموز السينما المصرية فى مراحلها المختلفة، سواء القديمة (**عبدالحى أديب**) أو جيل الوسط (**مصطفى محرم**) أو الجيل الجديد (**بشير الديك**).. أول هذه الأفلام (أبناء وقتلة) فقدم فيه تكنيكا جديداً وذلك من خلال عرض جزء تسجيلى بالأبيض والأسود للتعبير عن فترة زمنية محددة لتلائم روح عصرٍ ما قبل التأميم، حتى عصر الثمانينيات، والقصة **لإسماعيل ولىّ الدين**، ونسج لها السيناريو **مصطفى محرم** فتضافرت جهودهم لصنع فيلم عن كيفية تحول راقصة وبلطجى من قاع المجتمع وارتقاء الراقصة لتصبح سيدة مجتمع والبلطجى يتحول إلى رجل أعمال ويصبح من كبار تجار السلاح فى مصر.

وفى (البدرون) عن سيناريو كتبه/ **عبدالحى أديب**، ينقل لنا **عاطف الطيب** من خلاله الأحاسيس الإنسانية البسيطة، والمشاعر الصادقة التى تسيطر على جو الأسرة، لتلك العائلة التى تقطن البدرون، مع التركيز على مسألة التطرف الدينى.

وفى (ضربة معلم) عن سيناريو كتبه/ **بشير الديك**، قدم فيه موضوع الفساد الذى أفرزه الانفتاح الاستهلاكى، ومقاومة هذا الفساد كما تعرض لمسألة حجاب المرأة باستحياء وحذر شديدين.

وفى عام ٨٩، قدم (الدنيا على جناح يمامة) عن سيناريو **لوحيد حامد** الذى اعتمد على شهرته كمسلسل إذاعى حقق شهرة كبيرة، وهو يتحدث عن إنسان بسيط يعمل سائق تاكسى، يتصف بشهامة وطيبة أولاد البلد، وأصالة الشعب المصرى، وامرأة ارغمت على الزواج برجل ثرى، عاشت معه خارج الوطن أعوامًا طويلة، تتحمل منه

فارس الواقعية الجديدة

الإهانات وعادت إلى الوطن. بعد أن مات وهى تحمل معها ملايينه التى ورثتها، ورغبة قديمة لرؤية الحبيب القديم الذى أحبته وأجبرت على هجره، ومنذ أن تطأ قدماها أرض الوطن تتعرف إلى هذا السائق الشهم (**محمود عبدالعزيز**) وتتطور هذه العلاقة حتى إنها تعمل له توكيلا عاما للتصرف فى أموالها، وذلك بعد أن ظهر طمع أسرتها التى تريد أن تسطو على ثروتها مثلما سطت على حياتها من قبل، تعلم أن حبيبها القديم نزيل مستشفى الأمراض العقلية، وهو لايعانى أية أمراض عقلية أو نفسية، ولكنه احتجز لأسباب أخرى، يقوم السائق بمساعدتها على تهريبه من المستشفى، وفى عدة مواقف بعد عملية الهروب من المستشفى تتفجر الكوميديا كمشهد القاتل الصعيدى المحترف الذى يقع فى أيدى البوليس بسهولة، والتى تكشف لنا عن روح السخرية التى يتمتع بها **عاطف الطيب** التى لم يكشف عنها من قبل.

وقدم فى العام نفسه (٨٩) فيلم [كتيبة الإعدام] مع الكاتب التليفزيونى **أسامة أنور عكاشة** صاحب المسلسلات الشهيرة الناجحة:

[الشهد والدموع - ليالى الحلمية - عصفور النار] فى أول أعماله للسينما، ولكنه لم يكن على المستوى الإبداعى لكتاباته الدرامية التى شاهدناها على شاشة التليفزيون وليس هذا حكمًا مسبقًا. فالفيلم يتداول فى إطار بوليسى قضية تبدو فى الافتتاحية للفيلم، أنها قضية وطنية، وذلك بقيام أحد الشبان خلال حرب الاستنزاف - فى مدينة السويس المحاصرة فى ذلك الوقت - ويعمل بأحد المخابز مع بعض رموز للمقاومة الشعبية، يقوم هذا الشاب - فرج الأكتع (**عبدالله شرف**) - بسرقة مرتبات الجنود التى قد أخفاها مدير البنك حسن عز الرجال (**نور الشريف**) عن العدو ويقوم بتهريبها بعد قتله لصاحب المخبز سيد الغريب (**إبراهيم الشامى**)، يتهم حسن عز الرجال بسرقة النقود، فيحكم عليه بالسجن مدة أربعة عشر عاما، بعد قضائه مدة العقوبة يخرج ليجد ابنة أحد زعماء الفدائيين (**معالى زايد**) تطلب الثأر منه لمقتل والدها «سيد الغريب» - وهى العائدة من أوروبا بعد حصولها على الدكتوراه - تستدرجه إلى شقتها تحت دعوى أنها تعرف مكان زوجته وابنه، وحين يصل إلى مسكنها تحاول قتله، ولكنها تكتشف الحقيقة، ويتم الانتقام من الخائن الحقيقى فى النهاية على يد ثلاثى الفرقة التى تكونت من ضابط البوليس - الذى تعقب «حسن عز الرجال» بعد خروجه من السجن ظنا منه أنه سيخرج النقود ليتمتع بها، فيكتشف أنه برىء - ومن الدكتورة نعيمة الغريب وحسن عز الرجال وقد تعاهدوا ثلاثتهم على النيل من الخائن ويصدرون حكمهم عليه بالإعدام.. ويسقط فى النهاية الخائن وسط أكوام البضائع المستوردة الموجودة داخل السوبر ماركت الذى يمتلكه، حاول صناع الفيلم إضفاء بعد وطنى على الأحداث بخلق قضية لم توجد إلا فى فكر **أسامة أنور عكاشة**.

وفى عام ٨٩ أيضا، قدم (قلب الليل) من رواية للأديب الكبير (**نجيب محفوظ**) التى عبر فيها أديبنا الكبير عن المشكلة الفلسفية التى تشغل باله، ويرى أنها تقلق الإنسان فى العصر الحديث أى أنها تهم الإنسانية كلها، وقدم كاتب السيناريو (**محسن زايد**) مع **عاطف الطيب** رؤيتهما الخاصة للرواية، ولم يلتزما حرفيا بما جاء فيها فقدما أزمة البطل فى (قلب الليل) فالقلق الدائم والدءوب فى علاقته بالكون والعالم الذى يعيش فيه من ناحية، وبحثه المستمر عن الوجود الروحى والوجود الإنسانى والعدل الاجتماعى فى آن واحد من ناحية أخرى، وقد امتاز الفيلم بجو روحانى شديد الرقة والعذوبة وساعد على ذلك التصوير والإضاءة التى كان وراءها مدير التصوير/ **عبدالمنعم بهنسى**، فذكرنا هذا الفيلم بالواقعية الشعرية فى السينما العالمية.

وفى عام ٩١، قدم فيلم (الهروب) عن سيناريو (**مصطفى محرم**) وتصوير (**محسن نصر**) تناول فيه قضايا مهمة وحيوية بدءا من المكاتب الوهمية لتسفير العمالة المصرية، والفساد الموجود داخل بعض المؤسسات سواء التى تتبع النظام أو التى خارج النظام: تجار العملة، السلاح، الرقيق الأبيض وقد تعرض فيه للبطل الفرد فى مواجهة السلطة، الذى يعانى القهر الاجتماعى، وفى عام ٩٢ قدم (**ناجى العلى**) عن سيناريو **لبشير الديك** وأدار التصوير/ **محسن أحمد**، تناول الفيلم حياة فنان الكاريكاتير **ناجى العلى**، الذى اغتيل فى لندن عام ١٩٨٧ متجاوزا سيرته الذاتية ليقدم بانوراما تاريخية عن الصراع العربى الإسرائيلى، فكان أنشودة رثاء لذكرى فنان عانى كثيراً من أجل إبداعاته.

وقد أثيرت حول الفيلم ردود أفعال كثيرة فى جميع المحافل الثقافية سواء فى مصر أو خارج مصر، ونال إعجاب النقاد المصريين والعرب على حد سواء ونال حظه من التكريم فى المهرجانات التى عرض بها، ثم فيلم (ضد الحكومة) عام ٩٢ أيضا، وقد تعرض فيه لمافيا التعويضات، وهو عن حادثة حقيقية - طالعنا أخبارها على صفحات الجرائد - لبعض المحامين المنحرفين الذين يقومون بالاستيلاء على تعويضات الحكومة وكذلك على حقوق أصحاب هذه التعويضات.

ثم يأتى أحدث أفلامه عام ٩٣ (دماء على الأسفلت) عن قصة وسيناريو للكاتب (**أسامة أنور عكاشة**) ويتناول فيه مفهوم الشرف كقيمة أخلاقية مادية، يدور موضوع الفيلم حول رب لأسرة تتكون من شابين وفتاة، الأب يدعى كامل (**حسن حسنى**) والابن الأكبر د. سناء كامل (**نور الشريف**) ويعمل بوظيفة كبيرة بالأمم المتحدة والابن الأصغر علاء ويعمل بإحدى الفرق الموسيقية

فى ملهى ليلى، والابنة الوحيدة ولاء (حنان شوقى) تعمل بأحد الفنادق الكبرى.

يبدأ الفيلم بحضور رجال البوليس إلى منزل الأسرة المتواضع - وفى عدة لقطات تتم بإيقاع سريع لخلق التأثير المطلوب - لتفتيش المنزل إثر بلاغ باتهام الأب بإخفاء ملف لإحدى القضايا المتهم فيها أستاذ جامعى وأثناء التفتيش يتم العثور على مبلغ كبير من الدولارات والجنيهات المصرية فى دولاب الملابس، وبمواجهة الأب، ينكر معرفته بوجود المبلغ، ولايستطيع الإفصاح عن مصدره، ولا يقر أى من الابن، والابنة ملكيته لهذه المبالغ، فيتم القبض عليه بتهمة الرشوة، وتتصدر جريمته مانشيتات الصحف.

يقرأ الابن الأكبر د. سناء كامل (نور الشريف) عن جريمة الأب فى الصحف وهو فى الخارج، وقد كان على وشك القيام برحلة عمل لإحدى الدول فيقرر المرور على القاهرة، للوقوف على حقيقة الموضوع، وفى رحلة العودة إلى أرض الوطن، يعاوده شريط ذكريات طفولته ومرحلة صباه، فنراه وهو جالس بالطائرة (فلاش باك) الأب يقوم بتأنيب طفل على سرقة كراسة تلميذ زميل له بالمدرسة، فنعرف أن هذا الطفل ما هو إلا د. سناء وهو صغير، ويتأكد لنا أن هذا الأب الذى قام بتربيته منذ الصغر على الأمانة والشرف من المستحيل أن يقوم بتلك الجريمة المخالفة للشرف والأمانة..

يصل الابن الأكبر د. سناء للقاهرة، ويلجأ إلى ابنة عمه (إيمان الطوخى) ومن الحوار الذى يدور بينهما، نعلم أنهما كانا متحابين ولكن د. سناء تخلى عنها لسفره إلى الخارج ثم عمله المرموق بالأمم المتحدة، وتزوجه من فرنسية ثم فشل زواجه،كما نعلم أن ابنة العم بعد سفره تزوجت هى الأخرى وفشلت أيضا زيجتها، وفى رحلة البحث عن الحقيقة التى يقوم بها الابن الأكبر، نرى تورط الأخت - ولاء - (حنان شوقى) فى علاقات جنسية مع عملاء الفندق أصحاب السيارات الفارهة، ويتم ذلك عن طريق إدارة الفندق التى تعمل به كمضيفة، وتتغيب عن البيت بسبب ذلك لعدة ليال بدعوى مرافقتها لأفواج سياحية لمشاهدة آثار بلدنا، ويراها الأخ الأكبر - د. سناء - وهى تنزل من إحدى السيارات الفارهة، وهى ترتدى ملابس خليعة، تهرول داخل الفندق وتختبئ، يدخل الأخ الأكبر الفندق ليسأل عنها، فينكر أصحاب الفندق وجودها وتحدث مشادة بينهم، فيلقون به خارج الفندق بعد أن أوسعوه ضربا.

نرى الأب داخل السجن، ويذهب الابن الأكبر إليه، فيرفض زيارته لتأكده من أنه قد جاء إليه لسبب آخر غير الوقوف بجانبه وهو خوفه على سمعته ومستقبله، يتم دفع الكفالة المطلوبة للأب، ويخرج من السجن، وهو فى حالة نفسية سيئة، بعد اكتشاف الابن الأكبر لسلوك شقيقته المشين، يقوم بمواجهتها بالحقيقة التى عرفها عنها، أمام الأب الذى يستنكر أن تفعل ابنته ذلك، وهو الذى قام بتربيتها على قيم الشرف والأمانة وفى مشهد بالغ التأثير - أدته باقتدار شديد الفنانة الشابة (حنان شوقى) والذى استحقت عنه جائزة أحسن ممثلة (دور ثان) من جمعية الفيلم بمهرجان هذا العام - تعترف الابنة بالحقيقة المؤلمة وتقوم بتعرية وكشف المستور، وهى أنها هى التى أنقذت الأب من الموت فى غياب الأخ الأكبر بالخارج، الذى لايعلم عن مشاكلهم أى شىء ولايعيش سوى لنفسه، فقامت بدفع مبلغ ٥٠ ألف جنيه قيمة العملية الجراحية التى أجريت للأب، بعد أن أوصدت جميع الأبواب فى وجهها، كما أنها هى التى تقوم بالصرف على متطلبات البيت، فأين كان الأب من ذلك؟! وكيف أنها تخرج وتبيت خارج البيت بعلم الوالد ولم يعترض من قبل ولم يسألها عن مصدر كل الأموال التى تقوم بإنفاقها عليهم طوال تلك الفترة؟! إنها هنا تذكرنا بالأخت «نفيسة» (سناء جميل) فى رائعة الأديب الكبير (نجيب محفوظ) والمخرج الكبير (صلاح أبو سيف) فى فيلم (بداية ونهاية) - بعد إلقاء «ولاء» الحجر فى الماء الآسن تهرول مسرعة إلى خارج المنزل.
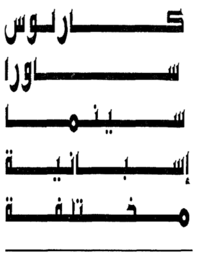
يبحث الأخ الأكبر عنها فى الأماكن التى ترتادها، وأثناء رحلة بحثه يعلم أن أخاه الأصغر علاء (طارق لطفى) متورط مع تاجرة مخدرات والتى تقوم بتهديده بدفع ١٠٠ ألف جنيه قيمة بضاعة (هيروين) قام بتسلمها لترويجها ولم يسدد ثمنها، وذلك بعد أن أدمن الهيروين ولايقدر على دفع قيمة الجرعات التى يتعاطاها لمزاجه، وفى محاولة الأخ الأكبر إنقاذ أخيه من براثن رجال تاجرة المخدرات، يكتشف أن أخاه الأصغر «علاء» هو الذى قام بسرقة الملف - موضوع قضية الوالد - من مكتب الوالد، فى غفلة من والده، على أمل أن يبيعه لأصحاب القضية نظير مبلغ ١٠٠ ألف جنيه ليسدد دينه لتاجرة المخدرات.

ويختتم الفيلم أحداثه بمشهد مأسوى للأخت «ولاء» - ليذكرنا مرة أخرى بمأساة الأخت/ «نفيسة» فى «بداية ونهاية» فيبدو واضحا تأثره بأسلوب صلاح أبوسيف فى الواقعية فيستلهم الحس الاجتماعى عند أبو سيف وليس الرمزى ولكنه مع ذلك يتجاوزه فى طرح حل لمشكلة «نفيسة» العصرية وذلك بأن يستبدل بالانتحار كما فى «بداية ونهاية»، كحل، بمواجهة الواقع. ■



حسين فوزى





ط . ش

قا تعتبر السينما الإسبانية من أوائل صناعات الفن السابع فى العالم، فقد بدأت مبكراً، نظراً للاهتمام الذى جذب جمهورها إلى هذا الفن الجديد منذ أول عرض جرى فى مدريد يوم ١٥ مايو ١٨٩٦، أى بعد أشهر قليلة من نشر نبأ اكتشاف الشريط المتحرك على أيدى الأخوة «لوميير»، ونظراً لقرب المسافة بين باريس ومدريد انتقلت الأفلام الأولى للأخوين الفرنسيين للعرض فى عدة مدن إسبانية، إلا أنه كان من متطلبات الصالات والصالونات التى جرت فيها هذه العروض أن تكون هناك أفلام إسبانية الصنع، حتى يمكن جذب جمهور أكبر نظراً للمنافسة التاريخية الشديدة بين الفرنسيين والإسبان، تلك المنافسة التى يخلقها الجوار الجغرافى إضافة إلى أن هذا الفن ولد عندما كانت إسبانيا محكومة بملوك من أصول فرنسية «دى بوربون»، وكان هؤلاء الملوك يواجهون معارضة متزايدة تطالبهم بالرحيل، الذى سرعان ما تحول إلى استفتاء قرر أن يكون حكم البلاد جمهورياً، وطالبت الجماهير الملك بالرحيل لتدخل البلاد فى حرب أهلية مدمرة شهدت خلالها صناعة السينما دوراً متزايداً، سواءً على الطرف الجمهورى اليسارى أو الملكى العسكرى اليمينى، لذلك كان إنتاج أول فيلم إسبانى فى عام ١٨٩٦، حيث جرى تصوير ثلاثة أفلام دفعةً واحدة بمعدات فرنسية حصل عليها بعض المنتجين الإسبان الذين تنبهوا إلى أهمية هذه الصناعة الجديدة، كان أحد هذه الأفلام عن «مناورات عسكرية» للمشاة والمدفعية جرت فى منطقة قريبة من العاصمة الإسبانية، والثانى عن ساعة خروج «فتيات مدرسة سان لويس» بعد نهاية اليوم الدراسى، والثالث يصور ساعة «خروج عمال القصر الملكى».

وخلال عمر السينما الطويل الذى أكمل قرنه الأول فى إسبانيا، قدمت السينما عدداً كبيراً من الأسماء المعروفة من مخرجين وممثلين ومنتجين وفنيين، مثل **لويس بونويل وبرلنجا وساورا وبارديم** فى مجال الإخراج، وقدمت عدداً من الممثلين الكبار الذين غزوا السينما العالمية مثل «**فرناندو رى**» بطل «سحر البرجوازية الخفى»، الذى كان وجهاً هوليووديا معروفاً ومنافساً أحياناً للإيطالى **مارشيللو ماستوريانى**، وأحدث نجم هوليوودى حاليا صناعة إسبانية أيضًا وهو «**أنطونيو بانديراس**»، وربما ما لا يعرفه كثيرون أن صناعة الحيل والخدع السينمائية أبرز فنانيها وفنييها هم من الإسبان.

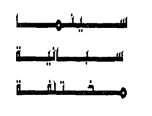
لكن المخرج المعروف «**كارلوس ساورا** Carlos Saura»، كان متميزاً فى إطار السينما الإسبانية، وقرر أن يبقى فيها ليحقق من خلالها أحلامه الفنية، ولم يهجرها إلى هوليوود أو غيرها من البلاد المتقدمة فى هذه الصناعة كما حدث مع «**لويس بونويل**» نظراً للفترة الصعبة «رقابيًا» التى كانت تعيشها إسبانيا فى ظل نظام **فرانكو** الدكتاتورى، فقدم عدداً من الأفلام الإسبانية الخالصة التى تعتبر علامة من علامات الفن السابع، أبرزها ثلاثيته الرائعة «**عرس الدم** Bodas de Sangre»، و«**كارمن** Carmen»، و«**الحب المرصود** El amor brujo»، التى مزج فيها بين فنون إسبانية خالصة وقديمة وهى موسيقى ورقصات «الفلامنكو» وفنون السينما، وأدى نجاحه الفنى فى هذه الأفلام إلى دفعه ليقدم بعد هذه الثلاثية فيلمًا عن «**الفلامنكو**»، مزج فيه بين الروائية والتسجيلية، ونظراً لجنونه الفنى الذى لا حدود له قرر المخرج **كارلوس ساورا** أن يمارس الإخراج فى ظل الإنتاج الضخم على الطريقة الهوليوودية فى فيلمه «الدورادو»، ولكنه استطاع أن يبهر الجمهور على الشاشة مسجلا انتصارات إسبانيا بعد فتح أمريكا اللاتينية، ولكنه لم يحقق جديداً يعتبر إضافة إلى مسيرته الفنية، فبقيت أفلامه الحقيقية هى التى يتعامل فيها مع موضوعاته الخاصة، والتى أنتج بعضها من خلال ميزانيات محدودة مادياً لكنها كانت ذات عائد فنى ضخم، فهو من المخرجين القلائل فى العالم الذين نجحوا فنيًا وجماهيرياً فى السينما الإسبانية، وإن كان بعض النقاد يسميه «مخرج الجوائز العالمية» رغم أنه لم يحصل لإسبانيا على «**أوسكار**» أول فيلم

إسبانى أجنبى، والذى فازت به أفلام إسبانية مرتين خلال السنوات العشر الأخيرة.

دخل «كارلوس ساورا» عالم السينما فى خمسينيات هذا القرن، عندما كانت السينما الأوروبية فى حالة متصاعدة من التجديد الذاتى بعد دمار الحرب العالمية الثانية، فكان دخوله إلى حلبة العمل فى الفن السابع أحد العلامات الخاصة للسينما الإسبانية فى إطار السينما الأوروبية، لأن عمل هذا المخرج الفنان كان يمثل اقترابًا من التيارات المجددة الناشئة فى بلاد أوروبية أخرى خاصة السينما الفرنسية، لكنه لم يكن يعمل من فراغ، فقد جاء استمرارًا لعمل عدد من المخرجين الإسبان السابقين عليه، والذين لايزال بعضهم يمارسون إبداعهم مثل «لويس برلنجا» و«بارديم»، بالطبع بعد رحيل المخرج العبقرى لويس بونويل، لذلك كان يبدو واضحاً تأثير هؤلاء عليه فى بداية أعماله، رغم أنه اتخذ لنفسه خطاً مغايراً، لذلك تحول ساورا فى أعماله الأخيرة إلى نقطة ارتكاز مثلت التلاقى بين تقاليد السينما الوطنية المتوارثة، وبين متطلبات التغيير التى تفرضها المرحلة التاريخية الجديدة فى أوروبا، فكان بذلك من أوائل الممثلين لما أطلق عليه النقاد اسم «السينما الإسبانية الجديدة».

ولد كارلوس ساورا عام ١٩٣٢، لكن بداياته الفنية كانت عام ١٩٥٣ من خلال دراسته العملية فى «معهد البحوث والتجارب الفنية السينمائية»، الذى عرف فيه أول علاقة مباشرة مع فن السينما، حيث كان يمارس وقتها التصوير الفوتوغرافى، وظل ملتصقاً بعمله هذا حتى عام ١٩٥٧ عندما حصل على دبلوم الدراسات السينمائية فى هذا المعهد، وكان مشروع تخرجه فيلماً قصيراً بعنوان «مساء يوم الأحد La tarde del do-mingo»، ولكنه سبقه فيلم آخر «سلام La pax»، لكن الفيلم الأول كان تجربة فاشلة بكل المقاييس، لذلك يعتبر فيلم التخرج هو تجربته الحقيقية.

كان فيلم التخرج الأول يشى بأن كارلوس ساورا يحاول أن يدخل العالم



السينمائى الساحر من خلال بوابة الواقعية مع ميل إلى الوثائقية أو التسجيلية، وربما كان تطبيقه لهذا فى فيلمه متوسط الطول «كوينكا Cuenca»، الذى أخرجه عام ١٩٥٨، وقوبل بنقد جيد، بل اعتبره بعض النقاد من الأفلام ذات القيمة الفنية العالية، وحصل به على جوائز عديدة فى مهرجانات «سان سباستيان» و«بلباو»، وحصل به أيضاً على جائزة نقابة السينمائيين، وهو ما فتح أمام ساورا عالم الإنتاج السينمائى الصعب فى تلك الفترة التى كانت لاتزال إسبانيا تعيش فيها آثار الدمار الذى خلفته الحرب الأهلية وبدايات الدكتاتورية العسكرية للجنرال فرانكو.

لكن أول تجربة حقيقية مع السينما من خلال الإنتاج الكبير هى فيلم «الحرافيش Los golfos»، الذى أخرجه عام ١٩٥٩ عن سيناريو لزميله المخرج المعروف «ماريو كاموس Mario Camus»، ولكن من خلال قصة كتبها ساورا نفسه، فكان هذا الفيلم مفاجأة فى عالم السينما الإسبانية، خاصة الازدواجية التى استخدمها المخرج فى عرض الفكرة، والذى كان أول فيلم إسبانى يوازى السينما الفرنسية الجديدة الناشئة فى ذلك الوقت، فالقصة تدور فى المناطق العشوائية الفقيرة المحيطة بالعاصمة الإسبانية، ولكن من وجهة نظر نقدية.

لكن هذا الفيلم الجيد فنيًا لم يحقق الطموحات التجارية للمخرج، ولكن هذا كان يرجع فى أساسه إلى عوامل خارجية، خاصة تحت سطوة «مقص الرقيب»، الذى اعترض على عديد من المشاهد وقصها فقدم عملا غير متكامل لم يقنع المتفرج بالإقبال عليه، والرقيب أيضاً تسبب فى تأخير عرض الفيلم تجارياً حتى عام ١٩٦٢ رغم أن إنتاجه كان عام ١٩٥٩، ثم جاء فيلمه الروائى الثانى «بكائية على قاطع طريق llanto por un bandido»، ولكن الفيلم الجديد كان مختلفاً فى الروائية السينمائية التى استخدمها المخرج فى أفلامه السابقة، فقد تناولت القصة أسطورة أحد قاطعى الطريق المشهورين فى التاريخ الإسبانى القريب، لكن هذا الفيلم واجه أيضاً المشاكل التجارية للفيلم السابق عليه، مما خلق عديداً من المشاكل للمخرج مع المنتج.

إلا أنه من الناحية الفنية كان الفيلم بوابة جديدة لكارلوس ساورا للتعامل مع سينما تنحو نحو العالمية، وهو ما دفعه إلى البحث عن مشروع جديد يحقق من خلاله هذا التوجه الجديد، فكان فيلمه «الصيد La caza»، الذى أخرجه عام ١٩٦٥، وخلال هذا الفيلم كانت أدوات المخرج مكتملة تمامًا، ولكن على النسق الذى وضعه لنفسه فى فيلمه الأول، فقد وضح فى هذا الفيلم مدى تمكن المخرج من التحكم فى فضاء وزمن الفيلم بشكل لافت للنظر رغم حجم التجربة الصغير الذى كان يقف من خلفه، فقد كان الفيلم يعتمد على موضوع حساس ومقلق للغاية، ويحتوى على مشاهد عنيفة تحاول أن تفسر مدى هذا العنف الذى كان يضرب المجتمع الإسبانى فى ذلك الوقت، كأثر من آثار العنف الموجه للأشقاء فى حرب أهلية مدمرة، فالشخصيات جميعًا - عدا شخصية واحدة التى تمثل الأمل أو الجيل الجديد الذى تقع على عاتقه مهمة التخلص من هذا العنف - شاركت فى تلك الحرب التى لم يكن لها أى مبرر وكان يمكن تجنبها، ونهاية تلك الحرب لم تضع نهاية لأسباب قيامها، الجميع يلتفون لممارسة العنف - الموجه إلى أدوات الصيد أو أرانب الجبال - ولكن فى ذاكرتهم لون الدماء الذى عاشوه خلال الحرب، فالذكريات محرك لكل هؤلاء، خاصة أن ثقافتهم محدودة بحدود العقل الإسبانى فى ذلك الوقت، الذى كانت تسيطر عليه ثروة المنتصر دون أفكار حقيقية تقف خلفها، ولكن الشخصية التى كانت تقف على بعد من أبطال الفيلم المباشرين، كانت تراقب

وتحاول أن تتعلم كيف تتخلص من هذا العنف دون أن تمارسه، بعد أن وضح الدمار النفسى والاجتماعى للحرب.

ومنذ لحظة عرض فيلم «الصيد» بدا واضحاً أمام المخرج **كارلوس ساورا**، أن العلاقة الأخرى التى تحققت من خلاله هى العلاقة بين المخرج والمنتج، وهى علاقة حساسة جداً وذات تأثير فعال على مسيرة **كارلوس ساورا** خلال السنوات التالية من عمله فى المجال السينمائى، فقد قرر أن يكون هو منتجاً أو على الأقل شريكاً فى إنتاج أفلامه التى لا تعتبر منذ تلك اللحظة مجرد مهنة صناعة سينمائية، بقدر ما هى عملية إبداعية تخلق فناً يعتمد على الصورة المجسدة التى يتحول فيها المتخيل إلى مرئى، والتجربة المباشرة تختفى وراء النتيجة النهائية للصورة التى تلتقطها الكاميرا لتضعها على شرائط تخلدها وتفتح عليها عيون المتفرج المنبهر بما يراه فى فضاء مظلم ومغلق، ليس فيه سوى العيون المفتوحة على عالم يبدو مجسماً ومجسداً، ولكنه سرعان ما يتحول إلى نوع من الصدمة التى يتلقاها المتفرج عندما تضاء الأضواء، ويفقد علاقته بما رآه، ليدخل فى علاقة أخرى مع الحياة المباشرة بعد أن تكشفت تناقضاتها مع ما رآه.



كارلوس ساورا

ودخلت تجربة **كارلوس ساورا** بعد ذلك فى منعطفات كثيرة، لكن شهرته زادت وحصل على رسوخ عالمى ميزه عن غيره من المخرجين الإسبان، فقدم للسينما عدداً من الأفلام الجيدة التى لفتت إليه الانتباه، ولكن فيلمه «**أفراخ الغربان**» Cria cuervos، الذى أخرجه عام ١٩٧٦، كان بداية خروجه من نطاق السينما المحلية إلى العالمية، فقد حصل الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان «كان» فى تلك السنة.

وعاد عام ١٩٨٠ ليخرج فيلماً بدا نوعاً من العودة إلى بداياته الواقعية التى تحاول أن تتعامل مع الواقع الإسبانى المعاش، من خلال العين الناقدة لهذا الواقع ورفض للعنف الذى بدأ يعود إلى المجتمع، رغم أن شبح آثار الحرب كان يبدو أنه قد تراجع، ولكن العنف هذه المرة كان وليد تراكمات أخرى تضاف إلى تراكمات العنف التى خلفتها الحرب الأهلية، فكان فيلم «**بسرعة بسرعة**» Deprisa, deprisa، الذى حصل به على جائزة مهرجان «برلين»، واستخدم فيه بطلا واقعياً، فقد كان الفيلم يدور حول شباب مهمشين يحاولون الانتقام من المجتمع من خلال ممارسات العنف والسطو والمخدرات، وأبطال الفيلم كانوا من هؤلاء، حتى إنه عندما كان الفيلم يعرض فى صالات السينما قام البطل/ الممثل بواقعة السطو على البنك بالطريقة نفسها التى صورها للسينما، وتم القبض عليه ودخل السجن.



مشهد من أحد أفلام كارلوس ساورا

لكن **كارلوس ساورا** بعد تقديم عدد من الأفلام التى تعتبر عادية فى مسيرته الفنية دخل بعد ذلك فى حلقة جديدة من حلقات تطوره الدائم، فقدم للشاشة ثلاثيته الجميلة التى تفوقت على أعماله السابقة، وكانت تمثل منحنى جديداً فى فنه المتميز، فقدم «عرس الدم» Bodas de sangre، عن رائعة الشاعر الكبير **فيدريكو جارثيا لوركا**، ثم «**كارمن**» Carmen، الأوبرا الإسبانية الشهيرة، التى اعتمد فيها على الموسيقى والرقص مع كم من الأداء التمثيلى المتوازن، وختمها بأروع ما شهدته السينما العالمية حتى الآن «**الحب المرصود**» El amor brujo، الذى كانت فيه علاقته الخاصة مع راقص ومصمم الرقصات الغجرية للفلامنكو الإسبانى «**أنطونيو جادس**» Antonio Gades، قد وصلت إلى ذروتها، فقد كان الفنانان متكاملين خلال هذه الأعمال الرائعة، ورغم أن **كارلوس ساورا** قدم عديداً من الأفلام خلال عمله فى هذه الثلاثية، إلا أنه كان فى تنفيذه للأفلام الثلاثة هذه يتبع أسلوباً متفرداً فى عمله الإبداعى فيها، فالأفلام التى أخرجها بعد «**عرس الدم**»، وقبل «**كارمن**» مثل «**ساعات لذيذة**» Dulces horas، و«**أنطونيتا**» Antonieta، كانت أفلاماً تنتمى إلى طريقة فنية مختلفة، ونجاحه فى «**عرس الدم**»، و«**كارمن**» ثم فى «**الحب المرصود**» دفعه إلى تخصيص فيلم عن «**الفلامنكو**» Flamenco، حشد له أبرز

العاملين فى هذا المجال من فنانى إسبانيا المعروفين، ولكن الفيلم كان يعود به إلى فترة التسجيلية أكثر منه فيلمًا من أفلام **كارلوس ساورا** الإبداعية المعروفة.

وقبل فيلمه «**فلامنكو**»، عاد سارا إلى مرحلة الحرب الأهلية مرة أخرى من خلال فيلمه «آى كارميلا.. Ay Carmela» الذى أعده عن مسرحية تحمل الاسم ذاته، فعبر عن مدى العنف المجانى الذى كانت تمارسه القوات الفاشستية ضد الشعب الإسبانى، لأن الجماعات الفاشستية الإيطالية كانت تمارس هذا العنف ضد الشعب الإسبانى عندما كانت تقاتل ضد الثورة والجمهورية، وفى الوقت نفسه تحاول أن تبدو حساسة تجاه الفنون.

يبدأ الفيلم بثلاثة أفراد يمثلون فرقة مسرحية متنقلة تتجول بين قوات الجمهوريين لتحمسهم من أجل الدفاع عن الوطن الحقيقى ولتكسب قوتها أيضًا، وكانت الفرقة تتكون من فنان وفنانة وفتىً أخرس، وتفقد الفرقة الطريق بسبب كثافة الضباب، وتضل طريقها إلى الجانب الفاشستى، فتقع بين يدى قائد الفرقة الإيطالية التى تقاتل إلى جوار الجنرال **فرانكو**، ويطلب قائد الفرقة منهم أن يقدموا عرضًا مسليًا لجنوده، ولكن الفرقة التى لم تضع فى حسابها أنها قد تقع فى أيدى «الأعداء» وقعت فى «مطب» سخيف، لأن «الريبورتوار» الذى تحمله ليس فيه أى عمل للتسلية عن العدو، فأعماله كلها من أجل الدفاع عن الجمهورية التى كانت تمثل بالنسبة لهم إرادة الحياة، وتحت ضغط الحاجة قرروا إعداد عمل كوميدى للتسلية، ولكن ما فى القلب يخونهم فتنفجر «**كارميلا**» البطلة بحديث يكشف عن هويتها

سينما
إسبانية
مختلفة

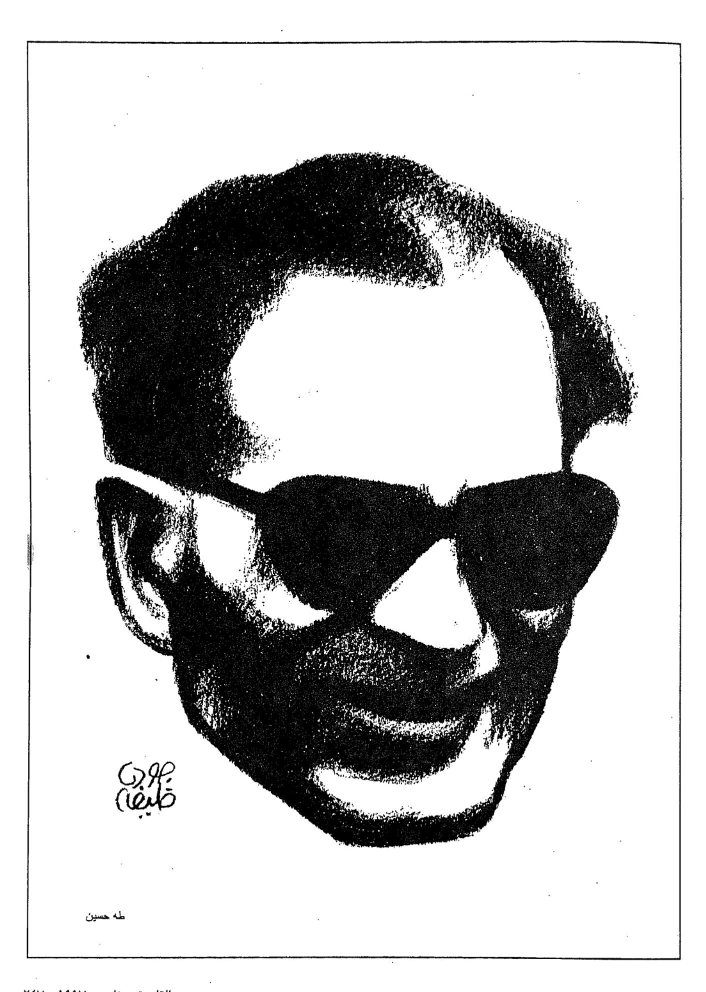
الحقيقية، رداً على تعليق سخيف من أحد الجنود الفاشيست ضد إسبانيا/ الوطن، فتسقط قتيلة على المسرح مضرجة بدمائها التى لطخت العلم الجمهورى الذى صنعته بيديها لترتديه.

وجد الفيلم «**آى كارميلا**» قبولا كبيراً لأنه كان من نوع الكوميديا السوداء، ولكنه لم يجد قبولا من الجماعات اليمينية التى قدمت لها الديمقراطية الوليدة فى إسبانيا مساحة كبيرة من الوجود فى الشارع الإسبانى بعد كل السنوات التى عاشتها وحيدة فى هذا الشارع، ولكن ساورا لم يلتفت إلى الانتقادات التى وجهت إلى الفيلم باعتباره يفتح جراحاً اندملت، فهو يرى أنه لمنع تكرار ما حدث لابد من أن تظل الذاكرة واعيةً بما حدث حتى تتجنبه.

ثم فاجأ الجميع قبل عامين بإخراج فيلم عن قصة حياة الفيلسوف الصوفى المسيحى المعروف «**سان خوان دى لاكروث** San Juan de La Cruz» الذى يعتبر وريث الفلسفة الصوفية الإسلامية خاصة **محيى الدين ابن عربى المرسى**، وكان الفيلم بعنوان «**الليلة المعتمة** La noche es-cura»، وتجرى أحداثه داخل أحد الأديرة، حيث تناول الفيلم لحظة المحاكمة الدينية الفلسفية للمتصوف المسيحى بعد أن شاعت أفكاره المعادية للجنة «محاكم التفتيش»، التى كانت تعيش كالأثرياء، بينما الجوع يقتل مئات الآلاف من المواطنين الكاثوليكيين الذين آمنوا بأفكار المسيح.

ورغم محدودية المساحة أو فضاء الحركة فى مسرح الأحداث، إلا أن المخرج استطاع أن يحرك الكاميرا مستغلا جوانب جديدة فى اللقطة، ومعتمداً على تضاد الضوء والظل، وكأنه فنان تشكيلى بارع يتعامل مع الكتلة والفراغ، وكان الحوار قصيراً وحاداً، ولكن له دلالات محددة، وهو حوار يذكّر المشاهد المصرى بفيلم «**المومياء**» للراحل «**شادى عبد السلام**»، واللقطات أيضًا، ربما كان هذا الذى شاهدته فيه من تأثرى بالألوان القاتمة التى كانت فى فيلم **شادى** وتشابه ملابس أبطال الفيلم مع تشابه ملابس «الرهبان» فى فيلم **ساورا**.

وأخيراً عاد **كارلوس ساورا** إلى بداياته الطفولية فى مدينة «مرسية»، التى كانت مدينة طفولته - هذه أيضًا كانت مدينة **محيى الدين بن عربى** فى العهد الأندلسى وإليها ينتسب - فالفيلم الذى يعمل فيه حاليا هو رؤية للعالم من خلال عينىّ طفل، ويرى بعض الذين شاهدوا تصوير الأجزاء الأولى من العمل أنه عودة إلى مرحلة **ساورا** الواقعية، ولكنها ممزوجة بحسه المرهف فى التعامل مع الصورة وتشكيلها، فهو يمثل السينما الإسبانية المختلفة. ■



طه حسين



برلنتى عبد الحميد

ماهى السينما؟

الحسية في الطوق والإسورة*

زكريا عبد الحميد

ناقد سينمائى مصرى

فلن نقدم فى السطور التالية تغطية نقدية كاملة بالمعنى المتعارف عليه لفيلم «**الطوق والأسورة**» بقدر ما يهمنا هذا التركيز على أحد الجوانب التى نرى أهميتها فى هذا العمل السينمائى المتميز على مستوى الإنتاج السينمائى المصرى عامة وعلى مستوى أعمال **خيرى بشارة** السابقة، والذى يعد بحق أحد المخرجين القلائل فى السينما المصرية الذين يمكن أن يشملهم تصنيف فنانى السينما بكل ما تعنيه هذه الكلمة من مقدرة إبداعية ومحاولة طرح رؤية للحياة وللعالم «علاقتى بالسينما علاقة خاصة جداً.. أقول أنا نوع من المخرجين أعيش السينما فى الواقع وأعيش الواقع فى السينما بمعنى أنه أحياناً تبدو لى ممارساتى الحياتية كما لو كانت مشاهد من أفلام وتبدو الأفلام بالنسبة لى كما لو كانت تجربة حياة..» عن حديث للمخرج (نشره نادى السينما العدد ٢٣ السنة ١٩ النصف الأول).

ومن جملة الجوانب المتعددة التى تستحق وقفات نقدية فى هذا العمل السينمائى المتميز والشديد الثراء بجوانبه السينمائية والحياتية، سوف يكون تركيزنا على ملمح نرى أنه يحتل مساحة مهمة فى هذا الفيلم وهو وإن كانت له امتدادات فى أفلام المخرج السابقة، سواء التسجيلية أو الروائية، إلا أننا نستطيع أن نقرر أنه يكاد يكون الاكتشاف الأكبر فى هذا الفيلم بدون أى مبالغة، وإذا استمر المخرج فى اتجاه تنميته وتطويره فى أعماله القادمة - شأنه شأن أى فنان سينمائى - سيكون عندئذٍ لسينما **خيرى بشارة** استقلالية وتفرد بعيداً عن أى أصول أدبية أو غير أدبية يمكن أن تؤخذ عنها أفلامه - حيث إن ثراء فيلم «الطوق والأسورة» يرجع فى جانب منه إلى ثراء العالم الروائى للراحل **يحيى الطاهر عبدالله**.

سيكون تركيزنا إذن على ما ندعوه هذا - الجانب الحسى العالى والراقى - الذى يصلنا بوضوح ، ويكاد يطبع سلوك وتصرفات وتحركات وأداء أغلب شخصيات وأحداث الفيلم بطابعه الذى يشع بطزاجة وحيوية الممارسات الحياتية اليومية المتكررة لهؤلاء البشر الذين يعيشون فى هذه القرية المصرية، التى لا تختلف عن غيرها من آلاف القرى حيث ثالوث الجهل والفقر والمرض، دون إغفال للواقع الخاص بهذه القرية؛ هذا التركيز على كل ما هو حى ومادى وملموس فى سلوك وتصرفات الشخصيات دونما إغفال أو طمس للجانب الآخر الذى اصطلح على تسميته بالجانب غير المادى أو المعنوى أو الروحى، وعلى العكس مما هو متوقع فى مثل هذه الأحوال، فإننا نفاجأ بأن هذه القدرة على تقديم وإبراز هذا الجانب الحسى فى الشخصيات هى فى النهاية إعلاء للجانب الآخر المتعلق بأحزان وأحلام أسرة (**بخيت البشارى**) التى يتابع الفيلم حياتها عبر مساحة زمنية تمتد أكثر من عقدين تختفى خلالها أجيال وتظهر أجيال وتكبر أخرى.

وفى تقديرنا، أن هذه القدرة على النفاذ إلى أعمق أعماق هؤلاء البشر البسطاء أمثال بخيت الأب، ومصطفى الابن (قام بالدورين **عزت العلايلى**)، وفهيمة الابنة، وفرحانة الحفيدة (قامت بالدورين **شريهان**)، وحزينة (**فردوس عبدالحميد**) وغيرهم من شخصيات القرية واستخلاص عذاباتهم وأشواقهم وتوقهم إلى حياة آدمية أفضل رغم أطواق العادات والتقاليد والممارسات التى تكبلهم وتشدهم إلى هذا الواقع المتخلف فى ذلك الزمان.. نقول هذه القدرة على الولوج إلى أعماق هذه الشخصيات برغم التركيز على الجانب الحسى العالى فى سلوكهم، تنبع أساساً من عشق صانع الفيلم - الذى يصل إلى حد الهوس بالحياة وإيمانه القوى بالإنسان، بكل تناقضاته وشروره وحسناته، وهو ما دفعنا إلى التعاطف مع شخصيات فيلمه حتى وهم فى أشد حالات القسوة والتردى «وضع **فرحانة** فى حفرة وتغطية جسدها بالتراب ما عدا رأسها من قبل خالها **مصطفى** كى تعترف بالشخص الذى تسبب فى حملها - قسوة واعتداءات زوج **فهيمة** العاجز جنسياً وضربه المتكرر لها (قام بالدور **أحمد عبدالعزيز**)».

ومن الزاوية التى آثرنا أن نتناول من خلالها ذلك التوهج وهذا العشق للحياة رغم قتامة وقسوة العالم الذى تتحرك فيه شخصيات «الطوق والإسورة» فى صعيد مصر الثلاثينيات وهذه الروح الحسية - إن جاز لنا استخدام هذا التعبير - التى تشع من الشخصيات، أو هذا الجانب الذى اصطلحنا على تسميته بالجانب الحسى الراقى فى مقالنا

هذا - فإننا نستطيع أن نلمحه ونحس به على امتداد مشاهد الفيلم ليس فقط لأن الفيلم يرتكز على تصوير تلك الأشياء والتفاصيل الخاصة بحياة هؤلاء القرويين البسطاء من مأكل وملبس وتناسل.. إلخ، أى باختصار جملة أحوال معيشتهم، ولكن لأن رؤية صانع الفيلم هى التى فى النهاية تحدد زاوية أو وجهة النظر ودرجة التعاطف والتقبل والفهم لحياتهم برغم جفافها وقسوتها، ومن أقصر لقطة إلى أطول مشهد نستطيع أن نلمح تلك الرؤية الحنون والمشفقة والمتعاطفة والناقدة والرافضة أيضاً التى يقدم بها الفيلم شخصياته وأحداثه (انظر إلى مشهد ذهاب **حزينة** إلى مندوب الشيخ **هارون** أو الوالى بالقرية (أدى الدور ببراعة **محمد دردیری**) لتقديم بعض النذور كى يدعو لها الشيخ لشفاء زوجها من مرضه ويعود إليها ابنها من غربته الطويلة، فى ذلك المشهد الذى لاينطق فيه **محمد دردیری** بكلمة واحدة وإنما فقط ينظر إليها ويهز رأسه وعلى شفتيه ظل ابتسامة هى مزيج من الخبث والطيبة واالرغبة والوقار).

إننا هنا بإزاء مشهد خاص ببعض المعتقدات الريفية الشائعة التى تنتشر بين البسطاء محدودى الوعى والتى لايوافق عليها المخرج ويدينها ولكنه لا يفعل ذلك بفجاجة وخطابية مباشرة، ولكننا نفهم وجهة نظره الناقدة دون أن تفقد الشخصيات دفئها ودون أن نفقد تعاطفنا معها.

أما ما ندعوه - بالحسية العالية - سواء فى مواقف وسلوك الشخصيات الرئيسية أو الشخصيات الأخرى، فإننا نستطيع أن نلمس ذلك على مستويين:

أولهما: على مستوى التفاصيل وتلك اللمسات والإيحاءات واللمحات التى تقدم بعفوية خالصة والتى ربما لايلاحظها لذاتها المتابع لبعض مشاهد «الطوق والإسورة»، ولكنها بالتأكيد أحد العوامل المهمة والرئيسية فى إضفاء طابع الصدق والعفوية ذلك الذى يشع من لقطات ومشاهد الفيلم، والأمثلة عديدة ففى ذلك المشهد الذى تتناول فيه الأسرة طعامها على«الطبلية»، نرى فى لقطة متوسطة تكاد تكون ثابتة وفى إضاءة تكاد تقسم الكادر إلى مستويين وهذا له دلالة تعبيرية مرتبطة بالحوار الصادر من الأم **حزينة** عن بعض الاعتقادات أو الخرافات

الحسية فى الطوق والإسورة

الشائعة عن الذى يقوم أو يتحدث أثناء تناول الطعام أو يطأ بقدميه حذاء أو يقلبه وما قد يحدث له من أضرار من جرّاء ذلك، نرى الابنة **فهيمة** وهى تعبر الكادر بحركة سريعة متخطية بقدميها الطعام فوق «الطبلية»، وفى اللحظة نفسها وبينما تبدو مشغولة بإحضار شىء ما تلمس بكلتا يديها - بعد أن تكون قد تذوقتها بلسانها - المنطقة الجانبية أسفل وسطها بحركة لاشعورية كأغلب الريفيات وهن يمسحن أو ينفضن ما علق بأيديهن من آثار الطعام فى ثيابهن، وتتكرر أمثال هذه التفاصيل واللمسات بوقعها الحسى، وكمثال آخر عندما تكون **فهيمة** أيضاً مشغولة بالخبيز والتحضير له وتنفض آثار الدقيق عن يديها ولكن الحركة هنا تكون أعنف ومتمشية مع إيقاع المشهد، بالإضافة إلى دلالتها الأخرى من إحساس هذه الفتاة العالى بجسدها المتفجر حيوية كأى فتاة فى طريقها للنضوج، والمفارقة التي ستكشف عنها الأحداث اللاحقة فى الفيلم عندما تتزوج شاباً عاجزاً جنسياً.

ومن اللمحات المعبرة أيضًا والتى يتم فيها إيصال شحنة متدفقة بالحياة لذلك الجو المغلف بالغموض والإثارة والاكتشاف وبالاستعانة بتأثير اللقطة الكبيرة للوجه البشرى ودلالتها التعبيرية، نرى.. أين يقع هذا إلا فى تواجد صبى صغير وسط تجمع نسائى غير عابئ به ومنشغل عنه بأحاديث أو تهويمات حول ما يحدث خارج عالمهن الضيق - عالم القرية - والذى يسمعن عنه من خلال رحلات الأبناء إلى الجنوب أو الشمال وتضخيمهن للأشياء والأحداث وسذاجة وطرافة تصوراتهن التى تدفع بصبى صغير إلى - الذوبان من الضحك - هذا ما نحس به ونحن نرى تلك اللقطة الكبيرة التى يختتم بها المشهد بوجه الطفل الضاحك.

والفيلم يزخر بكثير من التفاصيل واللمسات ذات الوقع الحسى الراقى، وتأكيداً على تعبير «الراقى» نستشهد بهذا المثال الأخير فى ذلك المشهد الذى نرى فيه **نعيمة** صديقة **فهيمة** وفتاة القرية اللعوب - وهى تقف بجسدها الفارع على القارب تساعد أباها فى صيد الأسماك ورمى الشباك، ورغم أننا نراها من الخلف ورغم أنها فى المستوى الثانى من الصورة - حيث يحتل قارب مدرس القرية (غير التقليدى) والذى يظهر ويختفى وينشد أحياناً بعض المواويل (**محمد منير**) ويبدو أقرب ما يكون إلى الشاهد على الأحداث، نقول رغم أن قارب الأستاذ **محمد** - كما يناديه أهل القرية - وصاحبه فى مقدمة الكادر، ورغم كلمات الغزل والمديح القليلة التى قيلت فى (نعيمة)، إلا أن الطريقة التى تقف بها وحركة انسياب القارب فى المياه وتكوين الكادر وحركة الكاميرا الأخيرة للتركيز عليها، كل هذه التفاصيل هى التى أسهمت فى إيصال هذا الانطباع الحسى القوى عن مفاتن هذه الفتاة من خلال وقفتها على القارب، دون أى ابتذال أو ترخص.

ثانياً: على مستوى الحدث بأكمله، وهنا بالإضافة إلى التفاصيل السابق الإشارة إليها تسود المشاهد هذه الروح التى ندعوها - بالحسية العالية - وهى ليست تحصيل حاصل بمعنى أن ما يتضمنه الجزء لابد أن يشتمل عليه الكل، فإذا تأملنا مثلا ذلك المشهد الذى يدور بين **بخيت** الأب وزوجته **حزينة** والذى يحاول فيه الزوج المقعد مداعبة زوجته فى وجود الابنة (فهيمة) فى المكان نفسه والتى تتظاهر بالاستغراق فى النوم ولكنها تسمع كل ما يدور بين الزوجين فى حوارهما وهى تضحك بكل براءة وحب استطلاع صبية فى مثل سنها، نقول إن المتأمل لحوار الزوج المشبع بخفة الظل وتذكيره لزوجته بأيامهما الأولى، ورد فعل الزوجة المتحفظ ونهرها له - النصف راغب النصف ممتنع - وحركاتها الساذجة ومحاولة الابنة التظاهر بالنوم، هذا الحدث بأكمله بحواره وأداء ممثليه وإضاءته وإيقاعه ينقل إلينا هذه الحالة الحسية العالية، ولا يقتصر الأمر على المشاهد التى قد تكون بطبيعة مضمونها متضمنة مثل ذلك الأمر، فهناك - على سبيل المثال - ذلك المشهد الذى نرى فيه (**أحمد بدير**) تاجر القرية وبصحبته **محمد منير** وهما يستقلان العربة

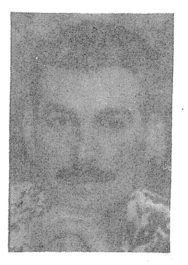
الكارو المحملة بالطاحونة الجديدة التى ينوى **أحمد بدير** تشغيلها فى القرية.. هنا ينقل إلينا المخرج الإحساس الفيزيقى - إن جاز لنا استخدام هذا التعبير - لنقل هذا الجو المشبع بالقيظ والحرارة والعربة الكارو تسير على مهل وحوار التاجر والمدرس المتشعب عن أهل البلد وحياتهم ونزوات المدرس الخاصة التى يتحرر فيها من جمود الحياة فى هذه القرية.. فى هذا المشهد، فضلا عن خلق الجو الخاص ونقل الإحساس بطبيعة المكان ومناخه، تتجسد لنا بعض السمات الداخلية للشخصيات فى صورة حركة حسية، ونكاد نلمس بأيدينا جشع ورغبة **أحمد بدير** فى الإثراء جنباً إلى جنب مع عرقه المتصبب وغبار الطريق، ومثال آخر، مشهد **فرحانة** مع المطر وهى تقف منتشية وهى تسير فى الوحل والطين وإحساسنا بثقل خطواتها وهى تنتزعهما من الأرض قبل أن تتعرف على خالها - **مصطفى** - وترتمى عليه بكل سذاجة وشقاوة وحيوية ومشاكسة صبية صغيرة أو هى تلعب - الحجلة - فى مشهد آخر.

وبعد، فإننا لا نزعم أن الأمثلة السابق الإشارة إليها - سواءً على مستوى التفاصيل أو مستوى الحدث بأكمله والمرتبطة بما أسميناه - الحسية العالية الراقية - هى الأفضل تعبيراً أو الأقوى تأثيراً فى الدلالة على ما قصدناه، ولكننا اخترنا نماذج فقط، والفيلم يزخر بعديد من المشاهد والتفاصيل التى هى بالتأكيد أكثر دلالة - كمشهد طقوس الزواج واحتفالاته بتفاصيله وإيحاءاته وجوه العام - ولكننا آثرنا الابتعاد عن النماذج والأمثلة الواضحة والتى لاتحتاج إلى جهدٍ فى اكتشافها وملاحظة هذا الحس العالى الذى يشع منها.

وفى النهاية، لابد من الإشارة إلى تكامل العناصر السينمائية التى شكلت فى النهاية هذه الوحدة الفنية والأسلوبية فى هذا الفيلم



خيرى بشارة



أحمد عبد العزيز

بدءاً من السيناريو وعلاقته بالأصل الروائى وجدلية العلاقة بين مشاهده المتتابعة بحيث يتم الانتقال دائمًا من مشهد ينتهى نهاية حزينة أو مؤلمة إلى بداية مشهد آخر مفعم بالفرح والسرور والانطلاق أو العكس وهكذا، ومروراً بالحوار الذى أصبحنا لانعرف معه أين تبدأ الصنعة بتركيزه وإيجازه، وأين تبدأ الحياة بروحه التلقائية وصدقه المميز، وبالتصوير الذى نستطيع معه أن نقول إنه يمكن للمصور السينمائى أن يقف على قدم المساواة مع مخرج الفيلم فى عملية الخلق السينمائى بعيداً عن ترديد عبارات من نوع.. خلق الجو وتنويعات الظل واللون وحركة الكاميرا.. إلخ، والتوليف بوعيه لجدلية النقلات بين مشاهد الفيلم المختلفة وإيقاعه الحاد واللين فى آنٍ واحد، وشريط الصوت ومستوياته والموسيقى بجملها غير المألوفة ووقعها الذى يشدك رغم غرابته تلك.

هذه الروح السينمائية وهذا الفريق السينمائى الذى قدم لنا «الطوق والإسورة» وعلى رأسهم المخرج **خيرى بشارة** الذى يحسب له أيضًا مهارته فى الحصول على أنسب وأصدق تعبير من الممثلين سواءً كانوا شباناً أو مخضرمين..

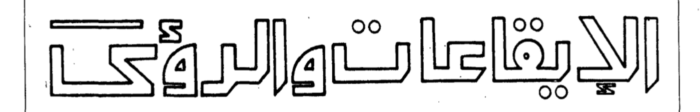
هذه البكائية التى نزعم أنها اقتربت إلى حد كبير من عالم البسطاء - وهم الأغلبية - وكأى عمل سينمائى كبير أو غير سينمائى، تقاس عظمته بمدى اقترابه من روح الشعب وتفهمه وتعبيره عن خصائصه المميزة، وهذا ما حاول فيلم «الطوق والإسورة» أن يقدمه.■

---

* عن «نشرة السينما» - العدد : ١١ - ٢٢ - ٩ - ١٩٨٦ .



عاطف سالم

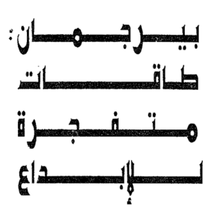


١٠٠ سنة سينما.. قرن من الأحلام



اسماعيل ياسين





إذا كانت السينما قد اعتمدت عبر تاريخها على قدر كبير من الإبهار كوسيلة لجذب المتفرجين ولخلق وعى مزيف بالعالم البصرى، فإن بيرجمان قد نقل السينما إلى منطقة وعى حقيقى بالحياة، حيث استعادة مخزون حسى يجعل القريب أكثر قربًا والبعيد حاضرا عن قرب.

يسعى بيرجمان عبر كتابته للسيناريو إلى الاقتراب من الدراما الكلاسيكية فى أصولها الإغريقية، حيث يكاد يقارب بناء أعماله الوحدات الكلاسيكية الأساسية فى المسرح: الزمان، المكان، الحدث، برغم اختراقها من داخل بنيتها، بيرجمان الذى يعد نفسه مسرحيا بالأساس والذى قدم للمسرح بعضا من أهم كلاسيكياته نذكر منها تلك التى أخرجها عن نصوص لشكسبير أو بشنر أو سترندبريج .. منح للسينما - عبر البحث عن تكثيف درامى لأعماله - واحدة من أقصى طاقاتها التأثيرية قدرة، بالاقتراب من جوهر الحكاية دائما: الرجل والمرأة فى علاقاتهما عبر تأثرات الخارج، ليظل واحدا من أهم سمات أعماله تصويره الباروكى للبيوت والمتنزهات.

الحوار فى أفلام بيرجمان عامل أساسى فى تطوير الدراما البيرجمانية، بكل ما يحمله من حميمية وتكثيف أو فضفضة.

لاشىء يمكننا أن نتحدث عنه فى أفلام بيرجمان بهذه البساطة، إذ كيف يمكننى أن أصف لك كيف هزنى بيرجمان بعنف تحول بطله الموسيقى إلى فاشى حينما يصبح استمرار حياته مرهونا بأن يفقد آخرون حياتهم - مادامت الحياة قد أصبحت مهددة إلى هذه الدرجة وضيقة بحيث لا تتسع للجميع - وذلك فى فيلمه «العار» الذى لا يعد فحسب صرخة الاحتجاج الأكثر عنفا تجاه الغزو الألمانى الهتلرى لأوروبا، وإنما تجاه الحياة المعاصرة بأكملها، كيف يمكننى أن أصف كيف كاد قلبى أن يقف - لأقوم مستندا إلى جدار قاعة العرض - وأنا أشاهد «صرخات وهمسات» وبالتحديد فى مشهد «ماريا وديفيد» - الذى لا يحول حكيه دون مشاهدته، لكننى لا أستطيع بالفعل أن أفعل ذلك.

إذا كان تاركوفسكى بحسب بيرجمان هو أعظم مخرج عرفته السينما لأنه «ينتقل بسهولة فى مملكة الحلم»، ولأنه صاحب رؤية واستطاع أن يمسرح رؤيته بثقل، لكن بأكثر مما تقبله السينما أيضا، فإن بيرجمان بالتأكيد لم يكن يتكلم عن تاركوفسكى وحده وإنما كان يتكلم عن نفسه أيضا، وبينما اختار تاركوفسكى أن يتبع صوت أبيه الشاعر:

فى منتصف حياتى الأرضية

أضعت نفسى فى غابة مظلمة كلية.

فإن بيرجمان قد اختار أن يكون لاعب لعب العالم، لا يحّمل السينما بما لا تقبله - فلابد أن يصوغ رؤيته بأكملها فى سياق سينمائى مقنع فى تأثيره - ولا أن يحمل حياته بمالا تقبله وبالمثل كتابته، وبرغم ذلك تظل «النحت فى الزمن» - سيرة أندريه تاركوفسكى - و «المصباح السحرى» - سيرة انجمار بيرجمان - سيرتين قرينتين - إحدهما للأخرى، لأن كاتبيهما هما - وبدون تقييم - المقتربان معا من الجوهر، وتعليقنا الوحيد هو أنه إذا كان تاركوفسكى هو شاعر السينما الخافتة روحه، فإن بيرجمان هو شاعرها الأكثر شيطانية.

السيناريو المنشور هنا فى «القاهرة» هو «سوناتا الخريف» الذى بدأ تصويره فى ١٩٧٧ وتم إنجازه للعرض فى ١٩٧٨، والذى سبق أن تم نشره مترجما فى مجلة «الثقافة الأجنبية» العراقية فى سنة ١٩٨٠، والتى نستعير منها ترجمة النص، آملين فائدة أكبر بإعادة نشره، وفى إثارة حساسية مفعمة للشخص العربى تتجاوز تلك التى رسخ لها عبر مائة عام من التلقى لصورة بلهاء وسطحية تعمل على محو إحساسه بأكمله. ■

حسام علوان

زمن مستعار

التقيت وفريق العمل فى مكتب السينماتوغراف لإجراء بروفة على سيناريو (سوناتا الخريف) . قرأت أنجريد برجمان دورها بصوت جهورى مع حركات وتعابير معلنية، وكانت قد راجعت دورها كاملا أمام المرآة وقررت كيف ستؤديه، كان الأمر أشبه بالصدمة حتى إننى أصبت بالصداع، وهربت فتاة «السكريبت» إلى الممر وهى تبكى برعب، لم يعد أحد منذ الثلاثينيات يسمع مثل هذه النبرات الزائفة التى كانت أنجريد تقرأ بها، وقد قامت النجمة بشطب ما تشاء من النص لأنها ترفض الكلمات الكريهة.

وقالت إن قصة السيناريو باهتة ويجب إبهاجها ببعض النكات: «لماذا أنت ممل إلى هذه الدرجة عندما تكتب يا انجمار؟ إن بوسعك أن تكون مسليا، ثم استمعت إلى إحدى معزوفات شوبان التى ستمثل لحظة الذروة فى النصف الأول من الفيلم وعلقت قائلة: «يا ربنا الذى فى السموات! هل ستعزف هذه المقطوعة السخيفة مرتين فى الفيلم؟ انجمار أنت مجنون حقا فالجمهور سوف ينام، يجب أن تختار شيئا جميلا وأقصر، أما هذه فإنها مملة لدرجة أننى أتثاءب الآن».

كانت أنجريد برجمان تقوم فى الفيلم بأداء دور عازفة بيانو، ومن المعروف أن معظم عازفى البيانو ظهورهم محنية، لذلك يمضون بعض الوقت مستلقين على أرض صلبة، وفى أحد المشاهد طلبت إلى أنجريد أن تستلقى على ظهرها، فضحكت وقالت: «لابد أنك جننت يا عزيزى أنجمار، هذا مشهد جدى ولا أستطيع القيام به وأنا مستلقية على ظهرى! هذا سخف وسوف يضحك الجمهور منا، أعرف أنه لا يوجد كثير من الضحك فى هذه القصة المروعة، ولكن لماذا تريد أن يضحك الناس فى مكان غير مناسب؟ أخبرنى لماذا؟».

وبدأ التصوير بشكل مزعج.

بيرجمان: طاقات متفجرة للإبداع

كانت شركة التأمين قد رفضت التأمين على حياة أنجريد بعد أن أجريت لها عملية استئصال ورم خبيث، وبعد أسبوع من بدء التصوير جاءنا من لندن - حيث كانت أنجريد تجرى فحوصها الروتينية - خبر مفاده أن الأطباء وجدوا أوراما جديدة ويجب أن تخضع أنجريد على الفور لعملية جراحية وعلاج بالأشعة، لكنها قالت: إنها تنوى إنهاء الفيلم أولا، وسألتنا فيما إذا كان بالإمكان ضغط أيام التصوير الخاصة بها، وكانت كمن تضعنا أمام الأمر الواقع.

عادت إلى العمل وكأن شيئا لم يحدث، وتحول اعتراضها الذى أبدته فى أيام التصوير الأولى إلى اعتداء مهنى وقح، واتهمتنى بقلة الشرف وألحت أن أطلعها على رأيى الحقيقى، وقد أجبتها بما كنت أعتقد تماما... فتشاجرنا.

فى الوقت نفسه اكتشفت أنجريد ظاهرة لم تر مثيلا لها فى حياتها المهنية كلها، كانت ثمة وحدة وأخوّة تجمع بين مجموعة النساء العاملات فى الفيلم، وكن نساء قويات ومستقلات، محترفات وخبيرات؛ كاتنكا فارجو فى إدارة الإنتاج، أنجر برسون مسئولة الملابس، سيلا دروت للماكياج، سيلفيا أنجمارسون للمونتاج، وآنا أسب مصممة المناظر، كرستين إيركسدوتر فتاة «السكريبت»، وزوجتى ومديرة المكتب، ليف أولمان الممثلة، انجذبت أنجريد برجمان إلى هذه الوحدة وكانت تضفى بين الحين والآخر لمسات من مشاعر المودة.

كانت أنجريد تحتفظ بعلبة قصدير رثة تضم شرائح من أفلام التقطت لها فى طفولتها وشبابها، وتأخذها معها إلى أى مكان تذهب إليه فى العالم، كان والدها مصورا فوتوغرافيا يستأجر كاميرا سينمائية فى المناسبات، وخلال الأربع عشرة دقيقة - زمن عرض هذه الشرائح - يمكن رؤية أم أنجريد مع كلب صغير عند قدميها، ثم أنجريد الطفلة عند قبر والدتها، ثم وهى تضحك وتغنى وتعزف البيانو، ثم وهى امرأة شابة تبتسم وتقطف أزهارا من الحديقة، كانت أنجريد تعتبر هذه الأفلام كنزا لا يقدر بثمن، وقد استطعت أن أقنعها بعد جهد بأن تعيرنى إياها لأخرج منها نيجاتيفا ونسخا جديدة.

واجهت أنجريد مرضها بغضب ونفاد صبر، لكن جسدها القوى انهار وتآكلت مشاعرها، كانت منتظمة أثناء عملها داخل الاستوديو، وذات صباح التفتت إلىّ بعنف وصفعتنى (مازحة؟) وهددتنى بأنها ستمزقنى إربا إذا لم أخبرها فورا بكيفية إعداد المشاهد، أجبتها وأنا غاضب لهجومها المفاجئ بأننى سبق وحذرتها مئات المرات بألا تفعل شيئا، وأن الهواة اللعينين وحدهم يفكرون بما سيفعلونه فى كل خطوة.. عندئذ أخذت تهزأ بحدة ومرح من سمعتى كمخرج يعرف كيف يدير ممثليه، فأجبتها بالمقابل وباللهجة نفسها، أننى أشفق على المخرجين الذين عملوا معها أثناء شهرتها. وهكذا تبادلنا الكلمات بهذا الأسلوب، ثم بدأنا نضحك وعدنا إلى الاستوديو حيث كان الجميع ينتظرون بفضول. هدأت أنجريد، وانتفخ جفناها كأنهما امتلآ بالدموع، سقط القناع الصارم، وسجلت الكاميرا وجها إنسانيا يعانى.

تم تصوير فيلم وثائقى عن مراحل التصوير، وكانت مدته خمس ساعات كاملة. بعد ستة أشهر جاءت أنجريد لزيارتنا فى فارو وأصرت على مشاهدة الفيلم الوثائقى، وعندما انتهت من مشاهدته جلست صامتة

بضع دقائق، وهو أمر غير مألوف بالنسبة لأنجريد، ثم قالت بصوتها ذى النبرة الفذة: «كان يجب أن أشاهده قبل البدء بتصوير الفيلم».

وفى أحد الأيام كنا جالسين فى الاستوديو بانتظار أن تجهز الإضاءة، كانت الشمس على وشك الغروب وقد توزعنا فى زاويتين متقابلتين لصوفا جلدية مهترئة. قامت أنجريد بحركة نادرة بالنسبة لممثلة.. رفعت يدها ومرت بها على وجهها عدة مرات، ثم تنهدت بعمق ونظرت إلىّ دون مودة ولا حتى محاولة للتواصل، وقالت: «أنت تعرف أننى أعيش زمنا مستعارا».. ابتسامة مفاجئة... زمن مستعار. ■

انجمار بيرجمان

* * *

سوناتا الخريف

\- ١ -

مقدمة: نص السيناريو

ڤيكتور: أقف أحيانا لأتطلع نحو زوجتى دون أن تنتبه لوجودى إنها مولعة بالجلوس هناك، عند نافذة الزاوية... أعتقد أنها فى هذه اللحظة، تكتب رسالة لوالدتها. عندما دخلت هذه الغرفة للمرة الأولى قالت «أوه، ما أجمله من مكان... أشعر كأننى فى منزلى». كان قد مضى على تعارفنا، آنذاك، بضعة أيام فقط، فقد انعقد مؤتمر الأساقفة فى تروند هايم، وكانت قد حضرته بصفة مندوبة لإحدى الصحف الكنسية.. التقينا فى فترة الغداء حدثتها عن البيت المخصص للكاهن الذى يبعد قليلا عن المكان. كانت فى تلك اللحظة مسرورة جدا إلى الحد الذى اقترحت فيه الذهاب إلى ذلك البيت فى صباح يوم من الأيام بعد انتهاء المؤتمر، وفى الطريق عرضت عليها الزواج.. لم تجب فى الحال ولكنها عندما دخلت هذه الغرفة، استدارت نحوى قائلة: أوه، ما أجمل المكان.. أشعر كأننى فى منزلى»، ومنذ ذلك الحين، عشنا حياة هادئة سعيدة، هنا فى الأبريشية. كانت إيڤا، بطبيعة الحال، قد أخبرتنى عن حياتها السابقة. بعد تخرجها من الثانوية، دخلت إحدى الكليات، خطبت لطبيب، عاشت معه بضع سنوات ألفت كتابين صغيرين، أصيبت بالالتهاب الرئوى، فسخت الخطبة وانتقلت من أوسلو إلى مدينة صغيرة فى جنوب النرويج حيث بدأت عملها كصحفية (يقلب صفحات كتاب صغير). هذا هو كتابها الأول.. أحبه كثيرا .. هذا ما كتبته: (على المرء أن يتعلم كيف يعيش. إننى أتدرب على ذلك يوميا.. المشكلة الكبرى، أننى لا أعرف من أنا سأتلمس طريقى على غير هدى إن أحبنى إنسان ما، كما أنا، عند ذاك ستكون لدىّ الجرأة الكافية لأنظر إلى نفسى (يتوقف عن القراءة). أود أن أقول لها مرة واحدة فقط، إنها تحب من الأعماق، ولكننى لا أستطيع أن أقول لها تلك العبارة بطريقة تجعلها تصدقنى، لن أستطيع العثور على الكلمات المناسبة.





انجريد كافيين فى لقطة من فيلم «بيرجمان»

إيڤا: كتبت رسالة لوالدتى. هل تحب أن أقرأها لك .. أم ترانى أقاطعك؟

ڤيكتور: لا، لا، تعالى واجلسى. دعينا نستمتع بالوقت قليلا. الخريف يبدو جليا اليوم، سأغلق المذياع فى الحال. إنه كونشرتو- الظهيرة.

إيڤا: لا بأس إن أحببت الاستماع إليه حتى النهاية. سأعود إليك فيما بعد.

ڤيكتور: لا.. من الأفضل أن تقرئى الرسالة لى.

إيڤا: (تقرأ) كنت فى المدينة يوم أمس.. ذهبت إلى آجنس، التى كانت تقوم بزيارة قصيرة لوالديها مع زوجها وأولادها. لقد أخبرتنى بوفاة ليوناردو.. أنى العزيزة الصغيرة... أعرف مدى فظاعة الضربة بالنسبة لك. أخبرتنى آجنس أيضا بأنك كنت فى اسكونا،

في إجازة قصيرة ما بين جولتي كونسرت. اتصلت بـ **پول** تليفونيا... وأخذت العنوان منه (وقفة قصيرة) أتساءل الآن إن كان بودك المجيء إلينا، إلى هنا في **بيندال** لقضاء بضعة أيام أو بضعة أسابيع، كما يحلو لك، وكما تشائين. لا تخافي من الرحلة... ولا تقولي لا، منذ الآن. يجب أن أخبرك أن بيت الكاهن واسع، وستكون لك غرفتك الخاصة، منفصلة تماماً، مع كل مستلزمات الراحة. لقد حل الخريف هنا. مرت علينا ليلتان جليديتان أشجار البتولا بدأت تصفر وتحمر.. إننا نجمع آخر ثمار الفريز من المستنقع مع ذلك، لا عواصف حتى الآن.... وأيام كثيرة، لدينا بيانو كبير وجيد، وبإمكانك التدرب عليه قدر ما تشائين أليس من الأفضل بالنسبة لك عدم اضطرارك إلى المكوث في فندق ما بضعة أسابيع. أمي، أيتها العزيزة، أرجو قدومك إلى هنا.. قولي ذلك .. سنهتم بك كثيرا وسنفسدك تدليلا بكل وسيلة متاحة لنا.. وبكل بساطة أقول، قد مضت دهور على لقائنا الأخير... سبعة أعوام في تشرين الأول القادم. لك حب كبير من فيكتور وابنتك **إيفا**.

- ٢ -

(تصل **شارلوت** في وقت مبكر، غير متوقع، إنها الساعة الحادية عشرة قبل الظهر. تصل بسيارتها أمام منزل الكاهن الأصفر اللون. **إيفا** في منتصف السلم، تنظر عبر النافذة، لا يشاهدها أحد. تراقب والدتها وهي تهبط ببطء من السيارة وتقف لحظة، مرتبكة عند صندوق السيارة)

إيفا: (أمام المنزل) أمي، حبيبتي، أهلا.. أوه.. إنني سعيدة جدا بقدومك.. أكاد لا أصدق أنه أمر حقيقي. ستمكثين فترة طويلة... أليس كذلك؟ يا إلهي، ما أثقل حقائبك! هل جلبت كل مقطوعاتك الموسيقية؟ ما أروع ذلك! بإمكانك الآن إعطائي بعض الدروس. ستفعلين

بيرجمان: طاقات متفجرة للإبداع

ذلك... ها! أوه! أنت حقا تبدين متعبة! ولكن لا عجب، بعد كل هذه الرحلة الطويلة بالسيارة. فيكتور غير موجود في المنزل الآن.. لم نكن نتوقع قدومك في ساعة مبكرة كهذه.

- ٣ -

شارلوت: جلست مع **ليوناردو** في اليوم الأخير... نهارا وليلا... كان متألما جدا، بالرغم من أنه كان يتلقى جرعة من المخدر بين ساعة وأخرى.. كان يبكي بين حين وآخر .. لكنه لم يكن خائفا من الموت كان يبكي من الألم. اليوم زحف ببطء.. مقابل المستشفى، كانت هناك بناية في طور الإنشاء.. كانوا يحفرون ويدقون محدثين جلبة وقعقعة. كانت الشمس متقدة.. ولم تكن هناك ستائر معدنية أو ظلل على النافذة. كان المسكين **ليوناردو** مرتبكا لانبعاث رائحة كريهة منه.. حاولنا العثور على غرفة أخرى، ولكن الأجنحة الأخرى كانت مغلقة لإجراء بعض الإصلاحات فيها. كان صوت القعقعة المنبعث من تلك البناية يتوقف مساء وعندما كانت الشمس تغيب، كان بإمكاني، فتح النافذة. كان الحر مثل جدار سميك في الخارج لم تكن هناك نسمة هواء. جاء البروفيسور... إنه صديق قديم **لليوناردو**. جلس على الكرسي وأخبر **ليوناردو** أن الأمر لن يطول وسينتهي بسرعة، خاصة أنه قد بدأ يتلقى جرعات من المخدر كل نصف ساعة كي يموت دون ألم. ربت على هذه قائلا بأنه سيذهب إلى كونسرت لبرامز في تلك الأمسية.. وسيأتي لرؤيته بعد ذلك سأل **ليوناردو** عن المقطوعات التي ستعزف. ولما سمع أنها الكونسرت الثنائي **لشنايدرهان وستاركر** طلب إلى البروفيسور أن يقول **لجانوس** إنه يريد إعطاءه الفيولونسيل العائد له، الذي كان يفكر فيه منذ مدة طويلة، ثم ترك البروفيسور الغرفة.. وجاءت الممرضة المسئولة عن الجناح ... وأعطت **ليوناردو** جرعة أخرى.. واقترحت عليّ تناول شيء من الطعام.. لكنني لم أكن جائعة... كنت أتقزز من تلك الرائحة الكريهة. نام **ليوناردو** بضع دقائق فقط، ثم استيقظ وطلب إليّ الخروج من الغرفة، ودق الجرس في طلب ممرضة الليل.. جاءت في الحال مع جرعة من المخدر... خرجت من الغرفة بعد دقيقة أو دقيقتين، اتجهت نحوي في الممر وقالت إن **ليوناردو** قد مات. مكثت معه طوال الليل (وقفة قصيرة) بقيت أفكر في **ليوناردو**... كان صديقي لثمانية عشر عاماً. عشنا معا ثلاثة عشر عاما .. لم نتبادل كلمة غاضبة خلال تلك الفترة قط. كان منذ عامين، يعرف أنه سيموت، وأن لا أمل له في الحياة.. كنت أذهب لزيارته في منزله في ضواحي **نابولي**، كلما تمكنت من ذلك. كان رقيقا، حليما، كثير التفكير وسعيدا بنجاحي. تحدثنا وتمازحنا وعزفنا قليلا .. نادرا ما كان يتحدث عن مرضه.. ولم أسأله عن ذلك فربما أثاره ذلك. يوما، نظر إليّ نظرة طويلة، ثم ضحك وقال: في مثل هذا الوقت من العام المقبل، أكون قد رحلت، ولكنني سأكون معك، دائما، وكالمعتاد، وسأفكر بك دائما. كان رائعا منه أن يقول ذلك.. ولكنه في ذلك، كان أقرب إلى الأسلوب

المسرحى (وقفة قصيرة). لا أستطيع أن أقول إننى سأستمر فى حزن عليه. موت ليوناردو كان أمرا منتظرا ومرغوبا فيه.. أوه..، قد ترك بطبيعة الحال فراغاً كبيرا.. ولكن لا فائدة الآن من الحزن (تضحك) هل تعتقدين أننى قد تغيرت فى هذه الأعوام السبعة التى لم نلتق فيها؟ حسنا، إننى، طبعا، أصبغ شعرى، لم يحب أن يرانى بشعر رمادى - عدا ذلك، أعتقد أننى أبدو الآن كما كنت أبدو دائما... أليس كذلك؟! اشتريت هذه الملابس من زيوريخ.. أردت شيئا مناسبا للرحلة الطويلة بالسيارة.. شاهدته فى باهنهوستراس. دخلت إلى المحل وجربته.. كان ملائما لى تماما، وكان أيضا رخيصا إلى درجة مذهلة.. ألا تعتقدين أنه جميل؟

إيڤا: نعم، يا أمى العزيزة.. إنه رائع جدا.

شارلوت: حسنا... يجب ترتيب ملابسى.. ساعدينى فى ذلك أعطينى هذه الحقيبة... إنها هناك يا عزيزتى.. ثقيلة بشكل مزعج.. وظهرى يسبب لى آلاما فظيعة بعد تلك الرحلة.. هل تعتقدين أنه بإمكاننا العثور على لوح خشبى لوضعه تحت الحشية؟ يجب أن أهيئ لى فراشا قويا.. أنت تعلمين ذلك... أننى أضع لوحا خشبيا تحت الحشية.

إيڤا: قد وضعت اللوح الخشبى تحت الحشية.. وضعناه هناك أمس.

شارلوت: رائع، إيڤا، عزيزتى، ما الأمر؟ أتبكين الآن؟! دعينى أرى، أين الخطر.. ياحملى المدلل، أنت مرتبكة، هل قلت شيئا سخيفا؟ تعرفين طريقتى فى الثرثرة.

إيڤا: إننى أبكى من فرط السعادة.. إننى سعيدة برؤيتك.

شارلوت: تعالى لأعانقك.. تماما، كما كنت تفعلين عندما كنت صغيرة... لم أفعل شيئا غير التحدث عن نفسى. عليك الآن التحدث عن نفسك... دعينى أتطلع إليك... عزيزتى إيڤا، لقد أصبحت نحيفة فى هذه الأعوام الأخيرة... أرى ذلك الآن.. لا تبدو السعادة عليك.. يجب أن تخبرينى عما يؤلمك.. تعالى، لنجلس هنا.. سأدخن، هل تمانعين؟ كيف هى الأمور، عزيزتى إيڤا؟

إيڤا: أوه إنها رائعة... لن تكون أفضل مما هى عليه الآن.

شارلوت: ألم تعيشى حياة منعزلة تماما.

إيڤا: لدينا عمل دائم فى الأبرشية، لكلينا، أنا وڤيكتور.

شارلوت: نعم.. بطبيعة الحال.

إيڤا: أعزف، غالبا فى الكنيسة. خُصصت لى، فى الشهر الماضى، أمسية بأكملها. عزفت، وتحدثت عن كل مقطوعة حققت نجاحا كبيرا.

شارلوت: يجب ألا تنسى أن تعزفى لى، إن أحببت ذلك.

إيڤا: يعجبنى ذلك.

شارلوت: أحييت خمس حفلات موسيقية مدرسية فى لوس أنجلوس، فى القاعة الموسيقية هناك.. ثلاثة آلاف طفل فى كل مرة.. عزفت وتحدثت إليهم. ليس لديك أية فكرة عن النجاح الذى حققته... لكننى تعبت كثيرا..

إيڤا: أمى: هناك شىء أود أن أخبرك به.

شارلوت: نعم!

إيڤا: هيلين.. هنا (وقفة قصيرة)

- ٤ -

شارلوت: (غاضبة) كان عليك أن تكتبى لى عن وجودها هنا، لا أحب هذا الأسلوب فى التعامل مع الأمور.

إيڤا: لو كنت قد أخبرتك بوجودها هنا، لما كنت تأتين.

شارلوت: أنا واثقة من أننى كنت سأحضر.. تماما كما قلت.

إيڤا: وأنا واثقة من عدم حضورك فى تلك الحالة.

شارلوت: ألا يكفى موت ليوناردو؟! أكان عليك سحب المسكينة لينا، أيضا؟!

إيڤا: لينا تعيش هنا منذ سنتين. كتبت لك، أننا، أنا وڤيكتور، قد قررنا مفاتحتها إن كانت ترغب فى العيش هنا، معنا. كتبت لك حول ذلك.

شارلوت: لم أتسلم تلك الرسالة قط.

إيڤا: أوه، بل إنك لم تزعجى نفسك بقراءتها.

شارلوت: (هادئة فجأة) ألا تعتقدين أنك غير منصفة؟

إيڤا: نعم!

شارلوت: لست مستعدة الآن لرؤيتها. على كل حال، ليس اليوم.

إيڤا: أمى العزيزة لينا إنسانة مدهشة.. كل ما فى الأمر أنها تجد صعوبة كبيرة فى الحديث.. لكننى قد تعلمت أن أفهم ماذا تقول.. أستطيع أن أكون معك وأترجم لك حديثها.. إنها مشتاقة لرؤيتك كثيرا.

شارلوت: أوه، ياعزيزتى، كان الأمر جيدا بالنسبة لها، فى تلك المصحة.

إيڤا: لكننى اشتقت إليها.

شارلوت: هل أنت متأكدة من أن حالتها هنا أفضل؟

إيڤا: نعم، أصبح عندى من أعتنى به.

شارلوت: هل ساءت حالتها؟! أعنى.. هل أنها!.. أعنى أسوأ من قبل؟

إيڤا: أوه، نعم، إنها أسوأ.. إنه جزء من الألم.

شارلوت: تعالى معى إذن.. سنذهب معا لرؤيتها.

إيڤا: أواثقة أنت من رغبتك فى ذلك؟

شارلوت: (تبتسم) أعتقد، أنه أمر فظيع، لكن لا خيار لدى.

إيڤا: أماه.

شارلوت: أنا لم أعرف قط التعامل مع أناس لايدركون تماما معنى أهدافهم.

إيڤا: هل تعنيننى بذلك؟

شارلوت: إن كان ذلك ينطبق عليك.. دعينا نذهب.

شارلوت: حبيبتى، لينا، سأعانقك وأقبلك.. سآخذ ذراعيك هكذا، وأضعهما حول كتفى.. لقد فكرت بك كثيرا.. يوميا..

(هيلينا تقول شيئا)

إيڤا: تقول هيلينا إن حنجرتها يابسة ومتورمة.. ولا تريد أن تلتقطى المرض منها.

شارلوت: (تقبلها ثانية) أوه.. لم أخش الجراثيم يوما.. قد مضى عشرون عاما على آخر مرة أصبت فيها بالأنفلونزا.. ما أجمل غرفتك.. ما أروعه من منظر.. إنه المنظر نفسه الذى أشاهده من غرفتى.

(هيلينا تقول شيئا)

إيڤا: تطلب أيضا أن أخلع نظارتها كى تريها بشكل أفضل.

شارلوت: أستطيع رؤيتها جيدا.

(هيلينا تقول شيئا)

إيڤا: تطلب منك أن تأخذى وجهها بين يديك وأن تنظرى إليها.

شارلوت: هكذا!!

هيلينا: نعم

شارلوت: إنى سعيدة جدا لأن إيڤا تهتم بك.. لم تكن لدىّ أية فكرة.. كنت أعتقد أنك لاتزالين فى ذلك المكان.. كنت قد فكرت بالمجىء إلى هناك لرؤيتك قبل مغادرتى إلى هنا.. ولكن الأمر، هكذا، أفضل بكثير. أليس كذلك؟

هيلينا: نعم

شارلوت: بإمكاننا الآن أن نكون معا.. يوميا

هيلينا: (سعيدة) نعم

شارلوت: هل تتألمين؟

هيلينا: لا

شارلوت: ما أجمل تسريحتك.

(هيلينا تقول شيئا)

إيڤا: إنه احتفاء بحضورك، يا أمى.

شارلوت: أقرأ فى هذه الأيام، كتابا رائعا عن الثورة الفرنسية. تصورى أنى أقرؤه لك بصوت عال! بإمكاننا الجلوس فى الشرفة معا لأقوم بالقراءة لك.. أتحبين ذلك؟

هيلينا: نعم

شارلوت: ونستطيع الذهاب فى نزهة بالسيارة.. لم أتجول فى هذه الأماكن من قبل.

هيلينا: نعم

شارلوت: لقد فكرت بك كثيرا

(هيلينا تقول شيئا وتضحك)

شارلوت: ماذا قالت؟

إيڤا: تقول لينا انك لابد أن تكونى متعبة.. وأنك غير قادرة على القيام بأى مجهود آخر.. نعتقد أنك قد فعلت الكثير.

شارلوت: ألا تمتلك لينا ساعة؟

إيڤا: أوه نعم.. لديها ساعة منضدية قرب سريرها.

شارلوت: هنا لينا، سأعطيك ساعتى.. لقد أعطيت لى من قبل معجباً كان يعتقد أننى أتأخر على الدوام.. هل ستتناول لينا العشاء معنا؟

إيڤا: لا، إننى، اعتياديا، أقدم لها الوجبة الرئيسية فى منتصف النهار.. على أية حال، إنها، الآن، تسير وفق نظام غذائى معين.. كانت تأكل أكثر مما هو مطلوب فى المستشفى (هيلينا تقول شيئا)

إيڤا: تقول لينا

شارلوت: انتظرى! أعرف ماذا أرادت لينا أن تقول: هناك فراشة على زجاج النافذة... أليس كذلك؟

ـ ٥ ـ

شارلوت: (وحدها) لماذا أحس وكأن درجة حرارتى قد ارتفعت؟ لماذا أريد أن أبكى؟.. هذا عناء! يجب أن أخجل من ذلك.. الفكرة دائما ثم الشعور بالذنب.. دائما، دائما، الشعور بالذنب! كم كنت فى عجلة للوصول إلى هنا.. ماذا كنت أتخيل؟ ما الذى أرغب فيه بكل هذا اليأس، بالرغم من عدم جرأتى على الاعتراف بذلك بينى وبين نفسى؟ سآخذ حماما ثم أنام قليلا.. أوه... على كل حال.. سأستلقى على الفراش وأغمض عينى.. ثم أرتدى شيئا جميلا للعشاء، كى تعترف إيڤا أن والدتها العجوز لاتزال فى حالة جيدة. اللعنة! جلست هناك تتطلع إلىّ بعينيها الكبيرتين... أمسكت وجهها فتبين لى أننى لم أقدر على رفعها وحملها إلى سريرى وتهدئتها كما كنت أفعل عندما كانت فى الثالثة من عمرها. ذلك الجسد الناعم الممزق، تلك هى ليناتى.. لاتبكى الآن! من أجل المسيح! إنها الرابعة والربع الآن.. سآخذ (الحمام).. وسيهدئ ذلك من أفكارى بعض الشىء.. سأختصر زيارتى.. ولكن أربعة أيام ستكون كافية جدا.. أستطيع تدبير ذلك.. ثم سأذهب إلى أفريقيا، كما قد خططت

لذلك من قبل. إنه أمر مؤلم.. مؤلم.. لأرى الآن.. أهو مؤلم بالطريقة نفسها.. كما في سوناتا بارتوك؟ الحركة الثانية (تدندن مع نفسها) ... نعم إنه مؤلم... ولكن دون دموع.. لأنه لم يتبق لى دموع.. أو لعدم وجودها بتاتا.. تلك هى المسألة... إن كان صحيحا، فإن زيارتى لبيت الكاهن قد يكون لها بعض الفائدة رغم، كل شيء. سأرتدى الآن فستانى الأحمر لا لشيء إلا لكى أغيظ **إيفا**.... أعتقد أنها تفكر فى أننى سأرتدى فستانا أكثر ملاءمة لى.. هكذا، بسرعة بعد وفاة ليوناردو. لا شيء يعيب قوامى، على كل حال، إنه جسد رقيق وجيد ... عندما سأصل أفريقيا.. أو لنفرض أننى سأذهب إلى **كريت** لرؤية **هارولد** (تضحك) لا بل هو خنزير... **ماستر هارولد**، إنه طباخ جيد ويعرف كيف يعيش.. سأتصل به تليفونياً هذا المساء.. نعم، ذلك ما سأفعله. سأرتاح عند ذاك بالتأكيد بعد أربع ساعات من النفاق. (فجأة) لماذا أكون قاسية هكذا؟! غاضبة أنا طوال الوقت.. كانت **إيفا** لطيفة معى وقد أظهرت فرحتها لوجودى هنا. هناك شيء آخر. **فيكتور** شخص ممتاز. من حسن حظ **إيفا**، الطفلة الباكية، أن يكون زوج مهذب مثله.. أراهن أنك تدرين أن (الحمام) عاطل لا أبدا.. إنه يعمل.

- ٦ -

إيفا: هذه الأم المتناهية الروعة، لا أستطيع أن أفهمها كان يجب عليك رؤيتها عندما أخبرتها بأن لينا تعيش هنا معنا.. كان عليك أن تشاهد ابتسامتها.. تصور، تصور فقط، أنها نجحت فى رسم ابتسامة على شفتيها بالرغم من دهشتها وفزعها.. وبعد ذلك، عندما وقفنا خارج غرفة لينا تصورتها ممثلة قبل ظهورها على خشبة المسرح، خائفة جدا ولكنها كاملة السيطرة على نفسها. أداؤها كان ممتازا، هل تعتقد أن والدتى بلا قلب على الإطلاق؟! لماذا إذن جاءت إلينا؟! ماذا كانت تتوقع من لقاء يتم بعد سبعة أعوام من الفراق؟ ماذا كانت تتوقع؟ وماذا كنت أتوقع أنا؟! ألا يتوقف المرء عن الأمل؟!

فيكتور: لا أعتقد ذلك .

إيفا: ألا تتوقف الواحدة من أن تكون أما أو ابنة....؟

فيكتور: البعض يفعل ذلك .. أعتقد ذلك..

إيفا: إنه مثل شبح ثقيل يسقط على رأسك عندما تفتح الباب المؤدى إلى غرفة الأطفال.. خاصة وقد مضى زمن طويل نسيت فيه أنه الباب الذى يؤدى إلى غرفة الأطفال.. هل تعتقد أننى قد بلغت سن الرشد؟

فيكتور: لا أعرف ماذا يقصدون بسن الرشد.

إيفا: ولا أنا أيضا.

فيكتور: معنى سن الرشد هو أن يكون المرء قابلا للتلاؤم مع أحلامه وآماله.. أنت لاتمتلكين الرغبة .

إيفا: هل تعتقد ذلك؟

فيكتور: ربما قد تتوقفين عن الدهشة.

إيفا: كم تكون معقولا عندما تكون جالسا هناك مع غليونك القديم.. أنت قد نضجت تماما.. إننى واثقة.

فيكتور: لا أعتقد ذلك.. الدهشة تتولانى يوميا...

إيفا: حول ماذا؟!

فيكتور: حولك! ماذا! إضافة إلى ذلك فإن لى أحلاما غير منطقية. ولى نوع من التوق والرغبة.. يجب أن تعرفى ذلك..

إيفا: التوق!

فيكتور: الشوق إليك.

إيفا: هذه كلمات حلوة جدا.. أليست كذلك؟! أعنى كلمات لا معنى لها. لقد نشأت مع الكلمات الحلوة .. كلمة (ألم) مثلا.. أمى لا تكون أبدا غاضبة أو مصابة بخيبة أمل أو غير سعيدة... إنها «متألمة».. ولك أيضا كلمات كثيرة مثل ذلك.. معك، أعتقد أنه نوع من المرض المستوطن، أن تقول بأنك تشتاق إلىّ عندما أكون واقفة هنا أمامك..

فيكتور: أنت تعرفين تماماً ما أعنى.

إيفا: لا، كنت أعرف، فإنه لن يخطر ببالك أبدا، أن تقول إنك مشتاق لى.

فيكتور: (يضحك) صحيح ذلك.

إيفا: والذى يريد أن يوضح أننى عاقلة مثلك.. ربما أعقل، لاأعنى أننى أقول الكثير.. حسنا.. يجب أن أذهب إلى المطبخ لألقى نظرة على الروست.. أمى تعتقد دائما أنه لاأمل لى فى أن أكون طباخة ماهرة. مرة أمضت أمسية بأكملها فى مناقشة كيفية صنع نوع من الصلصة مع مدير فرقة أمريكى.. كان الاثنان فى غاية السعادة.

فيكتور: أعتقد أنك..

إيفا: طباخة ماهرة.. شكرا، حبيبى، بالمناسبة، يجب أن أعد القهوة لأمى العزيزة.. قد تعجبت مرارا فى سبب عدم تمتعها بنوم طبيعى.. إن حيويتها ستحطم كل من حولها. إن أرقها معادل طبيعى لحالتها.

(تخرج وتعود ثانية). فقط، انظر إلى طريقتها فى الاعتناء بملابسها للعشاء.. شاهد مدى اهتمامها بنفسها، لا لشيء إلا لتذكرنا أنها أرملة، حزينة، ووحيدة بعد كل شيء.

إيفا: ماذا! أماه! ما أروعه من ثوب.

- ٧ -

شارلوت: أتعتقدين أنه يلائمنى؟ اعتقدت، فترة طويلة، أننى غير قادرة على ارتداء الأحمر.. لكننى، يوما، هرعت إلى صديقى القديم **صامويل باركينهيرست**، قال لى: «شارلوت، عدت تواً من معرض لملابس الخريف لديور.. رأيت هناك فستاناً أحمر رائعاً..

إنه يناسبك تماماً. طلبت إليه أن يجلب لى الفستان.. حسناً، إنه يناسبنى حقاً.

إيڤا : آمل أن يعجبك.. أعددت لك شيئاً من الروست.. كنت تحبينه دائماً

شارلوت : رائع.. شيء من الطعام البسيط.. بعد طعام الفنادق..

ڤيكتور: حسناً، فى صحتك.. عزيزتى شارلوت.. إننا سعداء أن تكونى معنا.. أهلا من كل قلوبنا.. نرجو أن تشعرى كأنك فى منزلك.. أرجو أن تمكثى معنا فترة طويلة.

- ٨ -

شارلوت : (بالإنجليزية فى التليفون) هالو، أهذا أنت يابول..؟ حسناً أنت مزعج فى الواقع.. إننا نتناول العشاء.. حسناً.. نعم نتناول العشاء.. إنهم هنا، فى هذه البلدة، يتناولونه فى الخامسة مساء.. تحدث.. ألا تفعل.. هناك صوت مزعج فى الخط.. أين أنت، على كل حال! فى نيس؟ ماذا تفعل فى نيس احذر ألا تخسر نقوداً فى القمار! ماذا تقول؟! (تبدو مجدة) حسناً.. إننى أفعل.. ولكن عليهم ألا يعتقدوا أنهم سيتخلصون منى بسهولة كما فى المرة الأخيرة.. قل لهم بالنيابة عنى، إن أجرى سيكون الشيء نفسه.. منفصلا عن أجر وساطتك.. وعن نفقات السفر. إضافة إلى ذلك، عليهم أن يدفعوا تكاليف سفرى. والأكثر، عليهم أن يبدءوا والتمرينات يوم السبت وصباح الأحد، ذلك إن أصرّ فارفيسيو على تمرينين. لن أكون أنا مستعدة لتمزيق أعصابى، الاتصالات سيئة جداً.. وعلىّ تمضية النهار بأكمله جالسة فى المطارات. انتظر! يجب أن أستخدم نظاراتى الطبية.. اللعنة.. أين وضعتها؟ إيڤا، عزيزتى! انظرى إن كنت قد وضعتها على المنضدة بجوار النافذة.. شكراً حبيبتى إيڤا.. لنر الآن.. العجوز قد استخدمت الآن نظاراتها. لا، لاأستطيع. إنه وقت راحتى.. أنت تعرف ذلك جيداً، لا، لا فائدة، إننى لاأحلم به.. لقد كتبت هنا.. مرة، مرة، مرة وبدون ارتباطات. ماذا تقول؟! كم سيدفعون لى؟ حسناً.. علىّ اللعنة.. أوه، حسناً، لا مانع لدىّ، إن كان بإمكانهم إقامة حفلتهم اللعينة يوم الأربعاء. وقل لهم بدلا على أن يعدوا فى المرة القادمة دورة مياة جيدة خلف المنصة، لى كى لاأضطر للتبول فى المزهرية. إننى لاأهتم بالطراز القديم للقصر.. باركك الله.. بول.. ٣٣ درجة!! اهتم بنفسك ولاتعقّد الأمور.

تذكر، لم نعد شباباً كما كنا. حسبك أنت تعرف ذلك. (تضع سماعة التليفون فى مكانها) . كان ذلك وكيل أعمالى إنه لطيف جداً.. إنه الصديق الوحيد لى فى هذه الأيام. لا.. شكراً.. لاأريد براندى، ولكننى أفضّل قليلا من الويسكى، فى المساء، فيما بعد، دعينى أساعدك فى تنظيف المائدة.

ڤيكتور: قلنا.. إننا سنفسدك.

شارلوت : (تجلس أمام البيانو) ياله من جهاز قديم وجميل.

وما أجمل النغمة! والبيانو مهيأ للعزف أيضاً! تعزف قليلا.. فى الحقيقة إننى الآن فى مزاج جيد.. لاداعى للقلق.

إيڤا : أمى.. ماذا تعنين؟

شارلوت : (والدموع فى عينيها) حسناً، ماذا تتصورين يا ابنتى؟ ألا تدركين أننى متوترة لرؤيتى لك بعد فراق سبعة أعوام؟ كنت متخشبة خوفاً. لم تغمض لى عين طوال الليلة الماضية. أوشكت فى الصباح الاتصال بك كى أعتذر عن المجيء. دعينى أقول لك ذلك.

إيڤا: لماذا يا أمى؟

شارلوت : هل تعتقدين أننى مصنوعة من صوان؟ هات قطعتين من السكر رجاء. هذه القهوة الخالية من الكافايين مضجرة ولكن ماذا علىّ أن أفعل عندما لاأستطيع النوم؟ أرى أنك تعملين على مقدمات شوبان، هلاّ عزفت لنا شيئاً.

إيڤا : ليس الآن.. أماه!

شارلوت : إيڤا! لاتكونى كالأطفال. إنك تمنحيننى سعادة بالغة عندما تعزفين لى.

ڤيكتور: عزيزتى إيڤا، أمس الأول فقط كنت تتمنين لو أن والدتك تستمع يوماً إلى عزفك.. هل نسيت؟

إيڤا : حسناً.. إن كنتم تصرون.. ولكننى بعيدة جداً من.. أعنى، أننى أعزف بلا تكنيك. إننى قد أهملت عزف هذه المقطوعة.. إنها فوق طاقتى.

شارلوت: حبيبتى، لاأعذار أخرى.. تعالى الآن.. اعزفى.. (إيڤا تعزف مقدمة شوبان رقم ٢).

بيرجمان: طاقات متفجرة للإبداع

شارلوت: إيڤا، أيتها العزيزة.

إيڤا: أهذا كل ما تستطيعين قوله؟

شالوت: لا، لا، إننى تأثرت جداً.

إيڤا: (تبتهج) هل أعجبك عزفى؟

شارلوت: إننى أجبتك..

إيڤا: لاأعرف ماذا تعنين؟

شارلوت: ألا تعزفين شيئاً آخر.. خاصة أننا الأكبر فى مزاج جيد؟

إيڤا: لاأدرى ماهو الخطأ الذى ارتكبته.

شارلوت: لم تخطئى فى شيء.

إيڤا: ولكنك لم تبدى اهتماماً بالطريقة التى عزفت فيها هذه المقدمة المعينة.

شارلوت: يجب على كل عازف أن تكون له طريقته الخاصة فى الأداء.

إيڤا: نعم، بالضبط، والآن أريد أن أعرف طريقتك فى الأداء.

شارلوت: وما الفائدة من ذلك؟

إيڤا: (غاضبة) لأننى أطلب إليك.

شارلوت: هاأنت غاضبة.

إيڤا: إننى مرتبكة لأنك تعتقدين أن الأمر لايستحق أن تبدى لى رأيك حول المقدمة.

شارلوت: حسناً جداً.. إن كنت تصرّين (بهدوء) دعينا نتجاهل الجانب التكنيكى الصرف، الذى لم يكن سيئاً، على كل حال، دعينا لانهتم بذلك، سنتحدث فقط عن التصور الحقيقى.

إيڤا: حسناً

شارلوت: إيڤا، شوبان ليس انفعالياً.. إنه عاطفى جداً ولكن عاطفيته ليست صبيانية.. هناك فرق كبير بين الشعور والانفعال.. المقدمة التى قمت بعزفها تتحدث عن الألم المكبوت لا عن أحلام اليقظة. يجب أن تكونى هادئة، واضحة ولست عنيفة. الدرجة مرتفعة تماماً ولكن التعبير قوى ومسيطر عليه.. ارفعى الفواصل الموسيقية الأولى الآن (تعزف كى توضح ماتقول) إنه يؤذى ولكننى أوضح ذلك. ثم استراحة قصيرة.. تتبخر فى الحال تقريباً، الألم نفسه ماثل.. ليس أكثر ولاأقل.. كبت تام طوال الوقت شوبان كان فخوراً بنفسه.. ساخراً.. عاطفياً، غاضباً ورجلا قويا بكل مافى هذه الكلمة من معنى.. وبكلمات أخرى لم يكن عجوزاً عاطفية بشكل صبيانى.

وهذه المقدمة الثانية يجب أن تعزف بحيث تبدو نغمتها قبيحة.. يجب عدم التعليق هنا بل عزفها بشكل يبدو وكأن فيها خطأ ما. يجب أن تفتحى طريقك من خلاله وتخرجى منه منتصرة.. هكذا (تعزف المقدمة كلها).

إيڤا: إننى أرى.

شارلوت: (بما يشبه التواضع) لاتزعلى منى، إيڤا،

إيڤا: ولماذا أزعل، على العكس.

شارلوت: عزفت هذه المقدمات الفظيعة وأربعين، من حياتى، ولاتزال تتضمن بعض الأسرار.. أشياء لاأفهمها.. ولكننى لن أستسلم.

إيڤا: عندما كنت صغيرة، كنت معجبة بك جداً.. ثم تعبت منك ومن أجهزة البيانو العائدة لك.. الآن، أعتقد أننى قد بدأت بالإعجاب بك من جديد.. ولو بطريقة أخرى.

شارلوت: (بسخرية) إذن، هناك بعض الأمل.

إيڤا: (برزانة) نعم، أعتقد ذلك.

ڤيكتور: أعتقد أن تحليل شارلوت أكثر إغراء، ولكن تفسير إيڤا أكثر إثارة.

شارلوت: (تضحك بسعادة) ڤيكتور.. تستحق قبلة لملاحظتك تلك.

ڤيكتور: (مرتبكاً) أنا لاأقول إلاّ ما أعتقده..

ـ ٩ ـ

إيڤا: أزور هذا القبر كل يوم سبت. إن كان الجو معتدلا، مثل هذه الأمسية، أجلس هنا قليلاً على المقعد الخشبى وأطلق لأفكارى العنان (وقفة قصيرة). كان إيرك قد غرق قبل عيد ميلاده الرابع بيوم واحد.. عندنا بئر قديمة فى فناء المنزل.. استطاع بطريقة ما رفع غطائها، وسقط فيها.. عثرنا عليه، فى الحال، تقريباً، لكنه كان ميتاً. كان الأمر شديد الوقع على ڤيكتور. كانت هناك علاقة خاصة حميمة بين إيرك ووالده. حزنت عليه كثيراً. أما فى أعماقى، فإننى أشعر، وبكل أحاسيسى أنه مازال حياً، وأننا كنا ولانزال نعيش معاً جنباً إلى جنب. ماعلىّ سوى التركيز بضع دقائق، فسيكون معى. أحياناً، وعندما أريد النوم، أكاد أشعر به يتنفس قرب وجهى، ويلمسنى بيده، هل تجدون فى ذلك شيئاً من الجنون؟! أستطيع إدراك ذلك، ماتفكرون به.. أما بالنسبة لى، فإنه أمر طبيعى.. إنه يعيش حياة أخرى.. ولكننا، فى أية لحظة، يقدر أحدنا على الوصول للآخر. لاحظ يفصل بيننا لاجدار ولا حاجز. أحياناً، طبعاً، أتعجب كيف يبدو الأمر ـ أعنى الحقيقة التى يعيشها ويتنفسها ابنى، الصغير. وفى الوقت نفسه، أعرف أننى لاأستطيع وصفه، عالم للأحاسيس المتحررة. إنه أصعب بكثير بالنسبة لڤيكتور منه بالنسبة لى. يقول إنه لم يعد قادراً على الإيمان بالله، لأن الله يدع الأطفال يموتون ـ أن يحترقوا أحياء أو أن يطلق عليهم الرصاص أو أن يموتوا جوعاً أو يصيبهم الجنون. أحاول أن أشرح له أن لافرق بين الكبار والصغار، مادام الكبار لايزالون صغاراً ولكن عليهم أن يعيشوا متنكرين كالكبار. بالنسبة لى، الإنسان مخلوق ضخم لايمكن

تصوره. الفكرة غير الانطباعية الذهنية. في الإنسان كل شيء. تماماً كما في الحياة.. والإنسان صورة من الله، وفي الله كل شيء.. قسوى، ضخم، بعد الإنسان تأتي الشياطين ويأتي القديسون ثم الأنبياء والفنانون. كلهم يعيشون جنباً إلى جنب. شيء يتخلل الآخر.. كنماذج كبيرة تتغير طوال الوقت. هل تعرفون ماذا أعني؟ هناك حقائق لا حصر لها، ليست الحقيقة التي نراها فقط بحواسنا المتبلدة بل حقائق مضطربة تعلو إحداها الأخرى أو تحاصر داخلا أو خارجاً. إنه مجرد خوف وتمسك بالإيمان إلى حد التزمت. لا حدود هناك. لا حدود للمشاعر ولا الأفكار إنه القلق الذي يرسم الحدود.. ألا تعتقدون ذلك؟!

- ١٠ -

شارلوت: إني أرتعب عندما أسمعها تبدى مافي سريرتها إنه شيء عصابي أنها على اتصال بولدك الصغير. إنها قد حلت سر الكون، هناك أجوبة لكل الأسئلة.

ڤيكتور: (يبتسم) نعم، نعم.

شارلوت: ليس باستطاعتك تركها تدور هكذا.

ڤيكتور: ماذا تعنين؟!

شارلوت: في الحقيقة، أعتقد، أنها حزينة جداً، وأنها ستكتشف فجأة، يوما ما، كم هي سيئة الأمور.. وتفعل أمراً يائساً.

ڤيكتور: هل تعتقدين ذلك حقاً؟!

شارلوت: نعم، أعتقد

ڤيكتور: أهي في الطابق العلوي مع لينا؟

شارلوت: نعم، صعدت لتهيئتها للنوم.

ڤيكتور: إن جلست برهة، عزيزتي شارلوت، سأحاول أن أشرح رأيي في زوجتي.

بيرجمان: طاقات متفجرة لإبداع

شارلوت: حسناً، إنني جالسة.

ڤيكتور: عندما طلبت إلى إيڤا الزواج قالت مباشرة بأنها لاتشعر بالحب تجاهي.. سألتها إن كانت تحب رجلا آخر.. أجابت بأنها لم تحب أحداً قط.. وأنها غير قادرة على الحب (وقفة قصيرة) عشنا، أنا وإيڤا، بضعة أعوام هنا.. كان أحدنا عطوفاً على الآخر، بذلنا أقصى جهدنا في العمل.. ذهبنا إلى الخارج في الإجازات.. ثم ولد إيرك. كنا حينذاك قد يئسنا من الإنجاب، وتحدثنا عن تبني أحد الأطفال. (وقفة قصيرة). حسناً في خلال فترة الحمل، طرأ تغيير تام على إيڤا، أصبحت سعيدة، لطيفة، ثم أصبحت كسولا.. ولم تعد تهتم بعملها في الأبرشية أو بعزفها على البيانو، كان بإمكانها الجلوس على ذلك الكرسي ووضع قدميها على كرسي آخر.. متأملة.. سابحة في أفكارها.

أصبحنا فجأة سعداء، إن سمحت لي أن أقول ذلك، أصبحنا سعداء جداً في الفراش. إنني أكبر من إيڤا بـ (٢٨) عاماً، أحسست وكأن غشاء رقيقاً رمادياً يغطي الوجود.

إن أدركت ما أعني، أحسست وكأنني أصبحت قادراً على التطلع إلى الوراء والقول حسناً، حسناً، أهكذا إذن كانت حياتي، أهكذا انقلبت الأمور وفجأة اختلفت الأمور. كانت هناك بعض الأمور المدهشة (وقفة قصيرة) أرجو أن تعذريني، شارلوت، ولكن الأمر مازال صعباً لا.. (وقفة قصيرة) نعم، نعم، مرت علينا سنوات غنية جداً، كان عليك أن تشاهدي إيڤا، في الواقع كان يجب أن تشاهديها.

شارلوت: إنني أتذكر تلك الأعوام التي سبقت ولادة إيرك. كنت مشغولة بتسجيل سوناتات موزارت وحفلات البيانو كافة. لم يكن لديّ يوم فراغ واحد.

ڤيكتور: لا، لقد وجهنا الدعوة إليك مرات ومرات... ولسوء الحظ لم يكن لديك وقت.

شارلوت: كلا

ڤيكتور: عندما غرق إيرك، أصبح العلم الرمادي أكثر رمادية وأكثر عتمة، لأن إيڤا أصبحت مختلفة.

شارلوت: مختلفة، وكيف؟

ڤيكتور: تعيش مشاعر غير مؤكدة، أو، هكذا تبدو، أصبحت مخيفة وبارزة العظام، وأصبح مزاجها غير متوازن. مثلا نجدها تتحول فجأة إلى حالة غضب شديد..

ولكنني لاأعتقد أنها عصابية أو غريبة الأطوار، وإن كانت تحس بأن ابنها لايزال حيا وقريباً منها، حسناً، ربما قد يكون ذلك إنها لاتتحدث عن ذلك كثيراً.. لأنها تعتقد وتخاف أن يزعجني حديثها ذلك.. وهذا أمر حقيقي. ولكن ماتقوله يبدو صحيحا. إنني أصدقها.

شارلوت: بالطبع أنت كاهن.

ڤيكتور: الإيمان القليل الذي لديّ يعتمد على ظروفها.

شارلوت: آسفة إن كان حديثي قد آلمك.

فيكتور: إنه لايهم، شارلوت، على النقيض منك، إننى لست مثلك أو مثل إيڤا.. إننى مطنب وإنسان غير متأكد.. إنها غلطتى.

- ١١ -

شارلوت: أعتقد أننى فى هذه الليلة سأتناول كمية جيدة من الأقراص المنومة، نعم، أعتقد أننى سأفعل. إنها هادئة ومريحة جداً هنا. لاشىء سوى الصوت الخفيف للمطر على سقف الدار. قرصان من «الموغادون» ، وقرصان من «الفاليوم» تناسبنى دائماً.

إيڤا: هل لديك كل ماتحتاجين إليه؟

شارلوت: ليس أفضل مما هو موجود. النوع المناسب من البسكت والمياه المعدنية وشريط تسجيل وكاسيتات وروايتين بوليسيتين وسماعات للأذن ورباط للعينين ووسائد إضافية والبساط الصغير الذى أصحبه فى رحلاتى. أتحبين تذوق الشيكولاتة السويسرية؟.. إنها جديدة، اشتريتها من زيوريخ! هاك! بإمكانك أخذ قطعتين، شكراً.

إيڤا: أمى العزيزة، إننى لاأهتم بالشيكولاتة.

شارلوت: ياللغرابة، أتذكرين، أنك كنت مجنونة بالحلوى عندما كنت صغيرة؟

إيڤا: هيلينا، كانت تحب الحلوى.. أنا لم أكن أحبها..

شارلوت: حسناً.. ليبق كله لى

إيڤا: طابت ليلتك، أمى العزيزة.

شارلوت: طابت ليلتك، صغيرتى المدّللة.. لقد تمتعت بهذه الأمسية. ڤيكتور إنسان ممتع.. يجب أن تهتمى به.

إيڤا: إننى أهتم به.

شارلوت: أنتما سعيدان حقاً! هل أنتما منسجمان مع بعضكما؟

إيڤا: (بصبر) ڤيكتور هو صديقى الأفضل.. لاأستطيع تصور الحياة بدونه.

شارلوت: يقول إنك لاتحبينه!

إيڤا: أقال لك ذلك؟!

شارلوت: نعم، لماذا؟

إيڤا: أوه. إنه يدهشنى فقط.

شارلوت: كان ذلك سراً!

إيڤا: لا

شارلوت: ولكنك لاتحبين قوله لى..

إيڤا: ڤيكتور ليس من النوع الذى يأتمن بأسراره للآخرين.

شارلوت: كنا نتحدث عنك.

إيڤا: إن كنت تريدين معرفة شىء ما، اسأليني أنا.. أقسم أننى سأكون صادقة قدر الإمكان.

شارلوت: عزيزتى، أنت تعلمين جيداً أنه لأمر طبيعى أن تقوم أم عجوز بمعرفة كيف تسير حياة ابنتها تماماً كما يحفر حيوان الخلد حفرته.. قد تحدثنا عنك بحب كبير. أستطيع أن أؤكد ذلك لك.

إيڤا: لو تمكنت فقط من ترك الناس وحدهم.

شارلوت: أعتقد أننى قد تركتك وحدك فترة طويلة.

إيڤا: (تضحك) إنك محقة فى هذه الناحية تماماً.

شارلوت: دعينا نبتعد عن الخوض فى مثل هذه الأمور المؤلمة، وإلا لما استطعت أن أغمض عينى هذه الليلة أيضاً، بالرغم من الأقراص المنومة.

إيڤا: بإمكاننا التحدث عن الأمر فى وقت آخر.

شارلوت: نعم، تعالى الآن فى أحضانى وأقسمى لى أنك غير غاضبة على والدتك العجوز.

إيڤا: أقسم لك بذلك.

شارلوت: إنى أحبك، ألا ترين ذلك؟

إيڤا: (بأدب) وأنا أحبك أيضاً.

شارلوت: أن تعيشى وحدك فترة طويلة، ليس بالأمر الهيّن أبداً. دعينى أقول لك ذلك. فى الحقيقة، أنى أحسدك وڤيكتور. والآن، بعد وفاة ليوناردو، قد أصبحت وحدتى فظيعة. هل تدركين ذلك؟!

إيڤا: نعم.. أستطيع إدراكه.

شارلوت: لا، لا، لا، سأبكى بعد لحظة من شدة حزنى على نفسى.. لقد قررنا اليوم أن لا مجال للعواطف.. هذه القصة البوليسية ولكاتب جديد.. آدام كريتزيتسكى. هل سمعت به؟

إيڤا: لا

شارلوت: قابلته فى مدريد.. كان مجنوناً بى، بصعوبة، تمكنت من حماية نفسى منه.. تصبحين على خير ياعزيزتى إيڤا.

إيڤا: تصبحين على خير يا أماه.

شارلوت: أبدى إعجاباً شديداً بى... وقال إننى أجمل امرأة رآها فى حياته.. ما الذى يمكننى أن أفعله إزاء ذلك؟!

إيڤا: دعينى أعرف الساعة التى تتناولين فيها إفطارك.

شارلوت: لا مشكلة من ناحيتى.

إيڤا: ولكننى أريد إفسادك.

شارلوت: حسناً، إن كنت تصرّين على ذلك.

إيڤا: قهوة مركزة، حليب ساخن، كسرتان من الخبز الألمانى مع الجبن. قطعة من الخبز المحمص (توست) مع العسل.. أليس ذلك صحيحاً؟

شارلوت: وقدح من عصير البرتقال.

إيڤا: غريب.. نسيت ذلك تقريباً

شارلوت: فى الحقيقة، بإمكانى أن..

إيڤا: سيكون لك عصيرك.. تصبحين على خير.

شارلوت: تصبحين على خير، حبيبتى.

- ١٢ -

شارلوت: (وحدها) أعتقد أننى سألقى نظرة على حساباتى (تتناول دفتراً أحمر للملاحظات) - يجب ألا أنسى تنبيه «برامبر» باستثمار أموال ليوناردو. المنزل يستحق مبلغاً لابأس به.. لم تزعج أمسك حول مسائل المال؟.. تركت كل المشاكل لشارلوت. شارلوت أنت حكيمة جداً فى مسألة المال.. شارلوت، أنت وزير ماليتى. ومرة، عندما كنت غاضباً علىّ قلت بأننى كنت شحيحة.. ربما أننى بخيلة، حريصة على المال، بطبيعة الحال، دم والدى المزارع وطبعه الحاد أثرا فى ثلاثة ملايين، سبعمائة و ٣٥ ألف وثمانمائة وستة وستون فرنك، أن يفكر المرء أن يكون له مثل هذا المبلغ الكبير، ليوناردو، من يصدق ذلك. وتركته كله لشارلوت العجوز. لدى عش صغير أيضاً.. معاً يكون الحساب أكثر من خمسة ملايين. ماذا سأفعل بهذا المبلغ من المال؟ سأشترى سيارة جميلة لڤيكتور وإيڤا. إنهما لايستطيعان التجوال فى الضواحى بسيارتهما القديمة. إنها تبدو خطرة. سنذهب، يوم الإثنين إلى المدينة لنشترى السيارة. إنها ستفرّحهما كثيراً وتفرحنى، أيضاً. تتثاءب، وأخيراً، بدأت أشعر بالراحة والنعاس. سأقرأ فى كتاب آدام قليلاً ثم أطفئ النور. كم هو هادئ هذا المكان.. لقد توقف المطر. آه..

بيرجمان: طاقات متفجرة للإبداع

(تقرأ) قدّمتُ له الوردة الحمراء لعذريتها بكبرياء صامت، تقبّلها دون حماسة بالرغم من أنه قد أمضى الصباح كله متطلعاً إلى صدرها الصغير المتماسك (تضحك)، لأفرض مثلا أننى سأشترى سيارة جديدة لنفسى وأعطى إيڤا وڤيكتور المرسيدس، وفى إمكانى العودة بالطائرة إلى باريس وشراء السيارة من هناك، بدلا من أن أضطر لقيادتها طوال الطريق (تتثاءب)، غداً سأذهب حقاً إلى رافيل، كنت، طوال الأسابيع القليلة الماضية، كسولا جداً وبشكل غير لائق.. (تغمض عينيها) ڤيكتور، إنه مثير للضجر، أعتقد أنهما، إيڤا وڤيكتور، ويضجر أحدهما من الآخر.

(يفتح الباب، شارلوت خائفة جداً.. تدخل هيلينا مسرعة إلى الغرفة.. تقذف بنفسها فوق والدتها. إنها ثقيلة وقوية.. بعد مقاومة قصيرة، تستيقظ شارلوت من النوم.)

- ١٣ -

إيڤا: أماه.. ماذا.. قد حدث؟! سمعت صراخك! وعندما ذهبت إلى غرفتك لم أجدك فيها.

شارلوت: آسفة لإيقاظك، لكننى حلمت حلماً مزعجاً.. حلمت أن..

إيڤا: نعم..

شارلوت: لا.. لاأستطيع أن أتذكر الحلم..

إيڤا: بكل سرور، سأبقى معك، إن أردت التحدث معى.

شارلوت: لا، شكراً ياعزيزتى، سأجلس دقيقة واحدة فقط لأهدأ بعض الشىء.. عودى إلى فراشك.

إيڤا: حسناً جداً.

شارلوت: إيڤا!

إيڤا: نعم، أماه؟

شارلوت: أنت تحبيننى حقا، أليس كذلك؟

إيڤا: طبعا، لماذا، أنت أمى؟!

شارلوت: لم يكن ذلك جواباً بسيطاً.

إيڤا: إذن، سأسألك شيئاً.. هل تحبيننى؟

شارلوت: أحبك..

إيڤا: أمر غير صحيح (تبتسم)

شارلوت: أنت تتهميننى بعدم قدرتى على الحب (إيڤا لاتجيب، بل تنظر إليها.)

شارلوت: ألا تجدين ذلك سخيفاً؟

إيڤا: (تنظر إليها) لم يكن اتهاماً!

شارلوت: هل تتهمين نفسك بعدم قدرتك على حب ڤيكتور؟

إيڤا: صارحت ڤيكتور بأننى لاأحبه. إنك تتظاهرين بالحب.. ذلك أمر مختلف..

شارلوت: لنفرض أننى كنت حسنة النّية.

إيڤا: لاأعرف ماذا تعنين؟

شارلوت: ماذا لو أننى كنت مقتنعة بإخلاصى من حبى لك ولهيلينا؟

إيڤا: غير ممكن ذلك.

شارلوت: أتتذكرين الفترة التى تركت فيها عملى وقررت البقاء معكم فى المنزل؟

إيڤا: لاأدرى أيهما الأسوأ.. الفترةالتى كنت فيـهـا فى المنزل تمثلين دور الزوجة والأم أم الفترة التى كنت تمضينها فى التجوال؟ ولكننى كلما فكرت بك، أدركت أنك قد جعلت الحياة جحيما بالنسبة لنا.. بالنسبة لوالدى ولى.

شارلوت: أنت لاتعرفين شيئاً عن علاقتى بوالدك.

إيڤا: كان خائفاً ومطواعاً، مثلى ومثل أى فرد آخر.

شارلوت: ذلك غير صحيح.. أنا ووالدك كنا سعداء معاً.. كان **چوزيف** الأفضل.. كان أكثر الرجال محبة فى العالم. أحبنى وكنت مستعدة للقيام بأى شىء من أجله.

إيڤا: أوه.. نعم.. كنت غير مخلصة له.

شارلوت: لم أكن كذلك. أحببت مارتن وعشت معه ثمانية أشهر.. هل تتصورين أن تلك الفترة كانت عبارة عن فراش من الزهور؟!

إيڤا: على كل حال، كنت أنا التى عليها الجلوس مع الوالد كل تلك الأمسيات الطويلة، وكان علىَّ أنا المسئولة عن البشرية عنه، وكان علىَّ أنا، أن أردد أمـامـه أنك تحبينه بالرغم من كل شىء وأنك ستعودين إليه بالتأكيد.. وكنت أنا التى كان عليها أن تقرأ عليه رسائلك.. تلك الرسائل الطويلة، الرقيقة، المحبة، المسلية التى كنت فيها تحدثيننا عن شىء عن رحـلاتك.. كنت أجلس، كالأغبياء، أقرأ رسائلك مرتين أو ثلاث مرات، ويعتقد كلانا، بعدم وجود إنسان أروع منك فى الوجود.

شارلوت: (متفاجئة تماماً) إيڤا، أنت تكرهيننى.

إيڤا: لاأعرف، إننى مرتبكة جداً.. جئت، إلينا فجأة، بعد غياب سبعة أعوام.. وكنت أتطلع إلى قدومك. لا أدرى ماذا تخيلت.. ربما فكرت بأنك كنت وحيدة وحزينة.. لاأعرف.. ربما فكرت بأننى قد كبرت وأن بإمكانى التطلع إليك بغير انحياز، وكذلك إلى نفسى وإلى هيلينا وإلى طفولتنا. أرى الآن أن كل ذلك كان أمراً مزعجاً.. (وقفة قصيرة).

طابت ليلتك، أماه، لا فائدة من التحدث عن الماضى.. إنه مؤلم جداً..

شارلوت: تقذفين سيلا من الاتهامات وتذهبين!

إيڤا: وعلى كل حال، قد تأخر الوقت.

شارلوت: ما الذى تأخر؟

إيڤا: لايمكننا تغيير أى شىء.

(عويل لايمت إلى الإنسانية بشىء يُسمع من بعيد، **شارلوت** تتطلع إلى ابنتها فى فزع)

إيڤا: إنها هيلينا، لقد استيقظت، سأصعد إليها، لأرى إن كانت فى حاجة إلى شىء ما.

(تسرع **إيڤا**، تسير فى الظلمة، إنها تعرف الطريق دون حاجتها إلى الضياء.. خارج الغرفة، كل شىء هادئ وثابت تحت ضوء القمر. لاريح، ولاطير، **إيڤا** تفتح باب غرفة **هيلينا** بحذر يتوقف العويل فى الحال تقريباً. **هيلينا** متمددة عيناها مغلقتان بشدة. إنها نائمة.. **إيڤا** توقظها من النوم برفق.. تفتح عينيها ببطء.. ويبدأ عندها الإحساس بالواقع تحاول أن تقول شيئاً ولكنها تتراجع فى الحال.. تسألها إيڤا، إن كانت عطشى، تهز رأسها بالنفى، تغمض عينيها وتنام فى الحال.. يصبح وجهها هادئاً.. تجلس **إيڤا**، معها.. متطلعة إليها، تطفئ الضوء، وتتطلع إليها ثانية.)

إيڤا: كنتُ بالنسبة إليك دمية تلعبين بها كلما توفر لك وقت فراغ كنت تدفعيننى إلى المربية أو إلى والدى كلما أصبت بمرض ما وكلما: أصبحت، طفلة مشاكسة. كنت تغلقين الباب على نفسك وتعملين باستمرار.. لم يكن يُسمح لأحد ما بإزعاجك. تعودتُ على الوقوف خلف الباب أصغى إليك. وعندما كنت تتوقفين من أجل القهوة، كنتُ أسرق نظرة من النافذة لأرى إن كنت حقاً تعيشين بيننا. كنت رحيمة، ولكن عقلك كان فى مكان آخر. إن كنتُ أسألك شيئاً، فنادراً ماكنت تجيبين. كنتُ أجلس على الأرض وأتطلع إليك بصمت. كنت طويلة، جميلة، وكانت الغرفة باردة وطرية الهواء. والنسمات رقيقة فى الخارج. وكأن كل شىء كان ملفوفاً فى نور أخضر غير حقيقى. كان لديك ثوب صيفى طويل، أبيض اللون، ذو ياقة منخفضة. وكان صدرك يظهر من خلاله.. كان نهداك جميلين للغاية.. كنت حافية القدمين، قد سرحت شعرك فى ضفيرة واحدة سميكة. كنت تتطلعين إلى الماء.. كان شفافاً.. واضحاً وبارداً. وكان بالإمكان رؤية الأحجار الكبيرة فى القاع.. والنباتات والأسماك. تبللت يداك وكذلك شعرك.. لكنك كنت حسنة المظهر على الدوام. تمنيت أن أكون حلوة مثلك.. أصبحت أهتم بملابسى، كنت أخشى على الدوام ألا أروق لك.. اعتقدت أننى قبيحة، نحيفة، بارزة العظام مع عينين كبيرتين كبقرة وشفتين كبيرتين قبيحتين بدون أهداب أو حاجبين. وكانت يداى طويلتين جداً وقدماى كبيرتين جداً وأصابعهما مسطحة ظننت أن مظهرى كان مثيراً للاشمئزاز، ولم يبد عليك أن تكونى ولداً. وضحكت بعدها لئلا أصغى لكلامك.. ولكننى تألمت، بطبيعة الحال. بكيت أسبوعاً بأكمله فى السر، لأنك كنت تكرهين الدموع، دموع أناس آخرين.

وفى كل مَرة، كانت حقائبك تقف فجأة فى الطابق الأسفل، وتتحدثين فى التليفون بلغة أجنبية وأذهب، فى كل مرة، إلى غرفتى، لأدعو الله أن يحدث مايمنعك من السفر، أن تموت الجدة، أو أن يحدث زلزال، أو أن تتوقف الطائرات كافة عن الطيران

لوجود عطب فى محركاتها. ولكنك كنت تساقرين على الدوام.

كانت الأبواب كافة مفتوحة، والريح تصر فى المنزل ويتحدث الجميع فى آن واحد.. وتأتين إلىّ، تقبليننى، تضعين ذراعيك حول كتفى.. وتقبليننى ثانية.. تتطلعين إلى.. تبتسمين معى.. وكانت رائحتك طيبة ولكنها غريبة وكنت أنت نفسك غريبة ولكنك كنت قد سرت فى طريقك.. ولم تتطلعى إلىّ.

اعتدت أن أفكر: سيتوقف قلبى الآن، إننى أموت.. إنه شعور مؤلم جداً.. إننى لن أكون سعيدة مرة أخرى. كيف يمكننى تحمل تلك الآلام لفترة شهرين! كنت أبكى فى حضن والدى.. يجلس هو هادئاً تماماً ويده الناعمة الصغيرة على رأسى. كنت أستمر فى الجلوس كذلك.. يدخن غليونه القديم، ينفث الدخان حتى يحيط بنا. يقول أحياناً شيئاً: لنذهب إلى السينما هذا المساء. أو يقول: «ما رأيك بالآيس كريم للعشاء، ولكننى لم أكن أهتم بكلامه، أو بالآيس كريم لأننى كنت أحس كأننى أموت. وهكذا مضت الأيام والأسابيع. شاركت أبى وحدته، لم يكن لدينا الكثير لنقوله لبعضنا. ولكننى، بالرغم من ذلك، كنت أشعر بالطمأنينة معه، لم أزعجه قط كان يبدو لى أحياناً، مضطرباً ـ لم أعلم أنه كان على الدوام فى حاجة إلى المال، ولكننى كلما ذهبت إليه، كان وجهه يمتلئ سروراً.

وكنا نتحدث أو يربت على ظهرى بيده الصغيرة الشاحبة، أو يجلس على الأريكة الجلدية مع الخال **أوتو**، يحتسيان البراندى ويتحدثان مع بعضهما. كنت أتعجب إن كان أحدهما يسمع مايقوله الآخر.. أو كان يأتى إلينا الخال **هارى**، ويجلسان ليلعبا الشطرنج بهدوء غير اعتيادى. كان بإمكانى سماع ثلاث ساعات تدق فى البيت..

قبل عودتك ببضعة أيام، كنت أتوهج حماسة، بل كانت درجة حرارتى ترتفع من شدة تلك الحماسة..وكنت أتساءل فى الوقت

بيرجمان: طاقات متفجرة للإبداع

نفسه لعلى لن أصاب بمرض حقيقى، لأننى كنت أعرف أنك لاتحبين المرضى.

وبعد وصولك، لاأستطيع تحمل ذلك إلا بصعوبة كنت سعيدة جداً.. ولم أكن قادرة على أن أقول شيئاً ما. لذلك كنت أحياناً تفقدين صبرك وتقولين: **إيفا** لاتبدو سعيدة بقدوم والدتها إلى المنزل ثانية. عند ذلك، كانت وجنتاى تلتهبان، كان العرق يتصبب منى ولكننى لاأقدر على الكلام ولم تكن لدى كلمات، لأننى كنت المسئولة عن كل الكلمات فى المنزل. لقد أحببتك، وكان حبك مسألة حياة أو موت. ولكننى لم أثق بكلماتك.. علمت، بشكل غريزى أنك نادراً ماكنت تعنين ماتقولين أماه، ما أجمل صوتك.. عندما كنت صغيرة، كنت أحس به فى جسدى كله، وعندما كنت تتحدثين معى، كنت غالبا ماتكونين غاضبة علىّ لعدم إصغائى إلى ماتقولين. لم أفهم كلماتك.. إنها لم تكن تنسجم مع تعبيرات وجهك أو عينيك.. والأسوأ من كل شىء، كنت تبتسمين خلال غضبك. عندما كنت تكرهين والدى تقولين له وابتسامة مرسومة على شفتيك يا أعز الأصدقاء، وعندما كنت تشعرين بالضجر منى، تقولين «حبيبتى الفتاة الصغيرة». أمور غير منسجمة مع بعضها، لا، انتظرى، أماه، يجب أن أنتهى من الكلام، أعرف أننى مرتبكة، ولكننى من دون ذلك الشراب الذى تناولته، لم أكن أقول

كل هذا فيما بعد، عندما ستخوننى شجاعتى ولاأجرؤ على قول المزيد، أو أصمت خجلا مما قلت، بإمكانك التحدث والشرح، وسأصغى إليك وأفهم، تماماً كما أصغيت إليك دائماً وفهمت. وبالرغم من كل شىء، لم تكن الأمور سيئة جداً.. كونى طفلتك الصغيرة لم يكن هناك خطأ ما فى حبى لك. لقد صبرت علىّ بما فيه الكفاية، كما قد تحملت رحلاتك.. هناك أمر واحد لم أفهمه تماماً وهو علاقتك بوالدى. قد فكرت فيكما فى وقت متأخرجداً.. لكن حياتكما معاً هى لغز. أعتقد أحياناً، أنك كنت معتمدة تماماً على الوالد، بالرغم من كونه أضعف منك بكثير. كنت بطريقة ما، تراعين مشاعره وهذا مالم تفعليه معى أو مع هيلينا. أفسدته وتحدثت عنه وكأنه مجبول من مادة أرقى. ومع ذلك، فإن والدى المسكين، كان شخصاً له قدرات متوسطة.. معتدلا، خنوعاً، حليماً بعض الشىء.. عرفت أنك منحت الوالد قروضاً، عدة مرات، أليس كذلك؟!

شارلوت : نعم.

إيفا : أعتقد، أنه كانت لوالدى بعض الأمور الصغيرة. على كل حال. أتذكر نسوة ثلاث غريبات، جئن لزيارتنا وجلسن فى غرفة الجلوس، عندما كنت فى إحدى رحلاتك. وواحدة منهن ـ تدعى ماريا فان آيك كانت تلميذتك، أليس كذلك، ألم تكن؟

شارلوت : كانت للوالد علاقة بماريا.. علاقة غير حادة وقصيرة.

إيفا : ألم تهتمى بعلاقات الحب التى كانت له؟

شارلوت : لا، أبداً، لم أغضب على والدك بسبب تلك العلاقات القصيرة، إضافة إلى ذلك، فقد كان له ذوق جيد، قلت إنه كان ذا قدرات متوسطة، وذلك حكم قاس وغير منصف. إنه يدل على أنك لم تعرفى والدك. كان يمكن لجوزيف، فى ظروف أخرى، أن يكون واحداً من أعظم المهندسين المعماريين فى أوروبا.. لكنه كان متواضعاً وحذراً جداً، وكان عليه أن يقوم بدور ثانوى لشقيقه

الأكبر، الذى لم يكن يمتلك نصف موهبته، ومن سوء الحظ، أن والدهما، كان قد ترك الشركة لهما مناصفة. جوزيف لم يكن من النوع الذى يثير الشغب أو يدافع عن حقه، لكنه كان يمتلك أفكارا رائعة .. مثل، أنه صمم قاعة للحفلات الموسيقية فى كوبنهاجن، لاأتذكر، ربما فى أوسلو، لا، فى الحقيقة فى ليون.. واتفقت آراء الجميع على كون التصميم من أجمل التصميمات التى ظهرت فى خلال الثلاثينيات ثم جاءت الحرب.. ولم ير المشروع النور. مسكين جوزيف، كان ذا حظ سيئ فى كل شىء تولاه.. كان رجلا عظيماً.. فى الحقيقة لم يكن متوسط القدرات. إيڤا، يبدو وكأنك ترتابين بكلامى.. ألا تصدقيننى!

- ١٥ -

إيڤا: وماذا يهم! كلماتك تنسجم مع حقيقتك كما تنسجم كلماتى مع حقيقتى، فلاقيمة للكلمات أن نتبادلها.

شارلوت: تحدثت عن خداعى لنفسى. أعتقد أنك مخطئة. لم أكذب قط على نفسى. الوضع الحقيقى للأمور كان مخيفاً. كنت أعانى من آلام فى الظهر.. ولم أتمرن بما فيه الكفاية.. أصبحت حفلاتى الموسيقية أسوأ.. وفقدت عقوداً مهمة.. بدأت أفكر، أن حياتى قد أصبحت لا معنى لها. وفى الوقت نفسه، كان ضميرى يؤنبنى بسببك وبسبب جوزيف بدا الأمر سخيفاً بالنسبة لى، الانتقال من مدينة إلى أخرى، معرضة نفسى للنقد والتوبيخ، فى الوقت الذى كان بإمكانى فيه الجلوس معكما فى المنزل بدلا من كل ذلك.. تضحكين بتهكم.. أحاول أن أتحدث بكل صدق، إننى لاأحاول غير إخبارك بمشاعرى تلك. إننى لاأهتم بما ستقولينه فيما بعد..

ولكن، من الأفضل، أن أتحدث الآن عن كل مكنونات صدرى، وألا نعود إلى ذلك مرة ثانية.

إيڤا: إننى أحاول أن أتفهم.

شارلوت: كنا فى هامبورج.. عزفت لبيتهوفن.. كانت المقطوعة غير صعبة، سارت الأمور بشكل جيد.. بعد انتهاء الحفلة، ذهبت لتناول العشاء مع شميس العجوز.. تعرفينه؛ قائد الفرقة الموسيقية (قد مات)، كنا نفعل ذلك على الدوام. وبعد أن تناولنا الشراب والطعام، وعندما بدأت أحس بالراحة، وزالت عنى آلام الظهر، قال شميس: «لماذا لاتسكنين فى المنزل مع زوجك وطفلتك وتعيشين حياة محترمة بدلا من تعريض نفسك للإهانات باستمرار؟ حملقت فيه وانفجرت ضاحكة: «هل تعتقد أننى قد عزفت بشكل سيئ جداً؟ قال وهو يبتسم: لا، لا أعتقد ذلك، وأضاف بعد قليل: ولكننى لاأستطيع منع نفسى من التفكير فى الثامن عشر من آب عام١٩٣٤ . كنت فى العشرين من عمرك، عزفنا معاً، هذه المقطوعة نفسها لبيتهوفن فى مدينة ليتز. هل تتذكرين تلك الأمسية! كان الجو حاراً.. القاعة ممتلئة.. عزفنا كالآلهة.. انسحبت بنا الفرقة.. بعد انتهاء العزف وقف المستمعون وصرخوا وهتفوا وعزفت الفرقة على البوق (تحية لنا). كنت مرتدية فستانا صيفياً بسيطاً. وكان شرك طويلا حتى يكاد يلامس خصرك.. كنت فرحة.. وبالنسبة لك، كان بإمكانك فى ذلك اليوم، عزف المقطوعة خمس مرات بالحماسة نفسها، سألته: «كيف تتذكر كل ذلك، قال شميس: سجلته فى الدفتر.. اعتيادياً أقوم بتسجيل التجارب الكبيرة التى تمر بى كافة..

فى تلك الليلة، بعد عودتى إلى الفندق، لم أقدر على النوم. فى الثالثة صباحاً، اتصلت بجوزيف تليفونياً، قلت بأننى قد اتخذت قرارى.. سأتوقف عن التجوال.. وأمكث فى البيت معه ومعك.. وسنكوّن عائلة حقيقية.. كان جوزيف سعيداً بشكل مخيف.. بكينا من شدة العاطفة.. وتحدثنا ما يقارب الساعتين.. وكان ذلك ماكان. لم يكن الأمر خداعاً، بأى شكل من الأشكال، ربما كانت فكرة طفولية أن بإمكان الحياة أن تقدم طريقة ما للخلاص لشارلوت أنديرغاست، أمر سخيف، بالطبع.. بعد شهر أدركت أننى أصبحت عبئاً ثقيلا عليك وعلى جوزيف.. وأصبحت فى شوق إلى السفر، وبعد حوالى السنة، هدأت بعض الشىء.. بدأت أعطى دروساً وكرست نفسى لك ولتربيتك، وشاركت جوزيف مشاكله.. أمضينا الصيف فى كوخ فى الأرخبيل - هل تتذكرين ذلك.. أليس كذلك؟ (تومئ إيڤا برأسها.. تبتسم دون ابتسام) أعتقد أننا كنا سعداء تماماً.. هل كنا كذلك، ألم نكن سعداء؟!

إيڤا: (تهز رأسها) لا، لم أكن سعيدة.

شارلوت: (تتنهد) قلت بأن الأمور لم تكن أبداً أفضل مما كانت عليه

إيڤا: لم أكن أريد أن أسبب لك خيبة أمل.

شارلوت: (تضحك) لماذا، ماهو الخطأ الذى ارتكبته؟

إيڤا: لم تخطئى بشىء. كنت رائعة على الدوام. وكنت، كما كنت، أعتقد، مخيفة. كنت آنذاك فى الرابعة عشرة، ونظراً لعدم وجود شىء أفضل لديك، وجهت كل حماستك ونشاطك ضدى. كان ذهنك قد توصل إلى أنك قد أهملتنى، وتوجب عليك لذلك تصحيح مابدر منك فى السابق. بذلت جهدى فى الدفاع عن نفسى.. ولكننى لم أمتلك الفرصة. إضافة إلى ذلك كله، أحببتك.. وكنت مقتنعة على الدوام أنك كنت على حق.. وأننى كنت على خطأ.. هل تعرفين مافعلت؟ لم تنتقدى بشكل مباشر، بل ألمحت بذلك تلميحاً، ولكنك، فى كل ساعة من ساعات النهار كنت هناك بابتسامتك وإيماءاتك الصغيرة، وباستغراقك الرقيق فى التفكير، أو نبرة صوتك الخائف نوعاً ما. لم يتبق أى تفصيل يتعلق بك لم أفكر به. وبعد أن تقدم بك العمر وبسرعة كبيرة، كان عليك أن تمارسى «الجمناستيك»، وبطبيعة الحال، مارسنا تلك التمارين معاً. أنت وحجتك ظهرك المتألم... وكان عندى آنذاك بعض البثور، وبطبيعة الحال جاء مع المرض، طبيب مختص بالأمراض الجلدية وأوصى إلىّ ببعض المراهم التى سببت لى الدوار وجعلت لون بشرتى أكثر احمراراً.

كنت تعتقدين أن الاهتمام بشعرى الطويل قد يزعجنى، لذلك عمدت إلى قصه.. كنت أصبحت بشعة واعتقدت أن منظرى أصبح قبيحاً والأسوأ من ذلك كله، خطر لك أن إحدى أسنانى قد نمت بشكل أعوج، لذلك اقترحت عمل جسر لها.. كان منظرى مخيفاً بشكل نموذجى.. وقلت لى بأننى قد أصبحت فتاة كبيرة وأن علىّ التخلى عن ارتداء البلوزة والبنطلون وارتداء الفساتين بدلا منها.. فساتين قمت أنت باختيارها دون أن تسأليني عن رأيى فيها.. وأنا لم أرفض ماكنت تختارين لأننى لم أرد إزعاجك، أعطيتنى كتباً لم تعجبنى قراءتها.. كان تفوق عمرى بكثير. قرأت وقرأت وكان علىّ فيما بعد مناقشتها معك.. كنت تشرحين لى وتحللين ولم أكن أملك أدنى فكرة عما كنت تتحدثين عنه كنت خائفة ألا تكتشفى يوماً مدى غبائى.

أحسست بالشلل ولكن شيئاً واحداً لم أفهمه بوضوح تام.. لم يكن فى الحياة خيط من الحقيقة يمكن الميل إليه وتقبّله. كنت مشغولة وأصبحت بدورى خائفة أكثر وأكثر، منهارة أكثر وأكثر، لم أعد أعرف من أنا لأنه كان علىّ إسعادك فى كل لحظة.. تحولت إلى دمية مشوّهة صنعتها أنت، قلت ماكنت تحبين أن تقولى، قلدت بشكل مشوه حركاتك وإيماءاتك كى أنال استحسانك. لم أجرؤ على أن أكون نفسى ولو لثانية واحدة، حتى وإن كنت وحدى، لأننى كرهت بشدة ماكنت أمتلكه. كنت مخيفة يا أماه، ومازال جسدى، يرتجف بأكمله كلما تذكرت تلك الأعوام. كانت مخيفة، وكانت تسير نحو الأسوأ.. وكما ترين، لم أدرك أننى كرهتك، لأننى كنت مقتنعة تماماً بأننا كنا نتبادل الحب فيما بيننا وأنك كنت المتفوقة علىّ فى المعرفة. لذلك لم أستطع كراهيتك، وتحول الحب إلى خوف. كانت لدىّ أحلام مخيفة.. قضمت أظافرى ونزعت شعرات من رأسى، وحاولت البكاء فلم أستطع لم أستطع إخراج صوتى.. حاولت أن أصرخ ولكننى لم أستطع غير استخراج أصوات مكبوتة مثل صوت

بيرجمان: طاقات متفجرة للإبداع

الخنزير.. أصوات أخافتنى أكثر. يوماً وضعت ذراعيك حولى.. جلست بجانبى على الأريكة.. وبكيت قليلا.. قلت بأنك كنت قلقة حول نمّوى وأنه من الأفضل لنا استشارة طبيب جيد. وعلمت بأنك كنت تعنين بذلك مساً من الجنون. الطبيب، كان طوال حديثه معى، يخز بطنه الكبيرة بسكين ورقى.. أخذ يسألنى عن الحس. ولم أكن أعرف عن ماذا كان يتحدث. لم أكن قد عرفت الدورة الشهرية بعد. أعتقد أن خيالاتى المنحرفة قد أدهشته. كان رحيماً بى.. قال بأنه كان علىّ أن أتذكر أن والدتى تحبنى وأنها لم تفكر إلاّ فى صنع الخير لى.. وكنت أعرف ذلك فى تلك الفترة.

شارلوت: وذهبت أنا مع مارتن.. لم تسامحينى قط، أليس كذلك؟

إيفا: لم أفكر قط فى تلك الكلمات.

شارلوت: ولكنك اعتقدت بأننى قد تخليت عنك.

إيفا: نعم.

شارلوت: ألم تفكرى فى ذلك قط؟ (تتطلع إلى نفسها.. وقفة قصيرة) (إيفا صامتة، شارلوت صامتة).

إيفا: هل تتذكرين ستيفان؟

شارلوت: بالتأكيد أتذكره.. لم يكن بوسعكما، أنت وستيفان، التعامل مع طفل.

إيفا: أماه، كنت فى الثامنة عشرة.. كان ستيفان أكبر منى.. كنا نحب بعضنا.. وكنا قد نجحنا فى ذلك.

شارلوت: لم يكن بإمكانكما النجاح.

إيفا: أوه، نعم، كنا سننجح، كنا نرغب فى الطفل، لكنك حطمت علاقتنا.

شارلوت: غير صحيح، ذلك غير صحيح أبداً.. بل على العكس. قلتُ لوالدك بأنه كان علينا الحسم فى الأمر.. وأن علينا الانتظار لمعرفة ماسيحدث.. ألم تدركى أن ستيفانك ذلك كان، مجرماً صغيراً أحمق، خدعك من البداية إلى النهاية؟!

إيفا: (بكراهية) أنت شعرت بالكراهية نحوه منذ اللحظة الأولى لأنك لاحظت مدى حبى له.. وأننى بذلك أبتعد عنك.. بذلت كل جهدك لتحطيم علاقتنا.. متظاهرة طوال الوقت، بأنك تتعاطفين معى.

شارلوت: والطفل.

إيفا: كان ستيفان رجلا مختلفاً، عندما سمع بأننى كنت حاملا..

شارلوت: تحول ستيفانك إلى حجر. أخذ سيارتى، قادها نحو المنخفض واعتقل بتهمة قيادة السيارة وهو فى حالة سكر. كان ذلك ردّ فعله لخبر حملك!

إيفا: (بغضب) أتظنين أنك تعرفين كل شىء؟ أكنت حاضرة عندما دارت المناقشة بيننا؟ أكنت ياترى مختفية تحت السرير عندما كنا معاً، أنا وستيفان؟ هل لديك فكرة عن الموضوع الذى تتحدثين فيه؟ هل أزعجت نفسك يوماً فى معرفة إن كان أى شخص آخر غيرك يفكر أو يحس بشىء يجب أن تعرفى ذلك، هل تهتمين ولو قليلا بأمر إنسان آخر غيرك؟!

شارلوت: قد سمعت هذه الاتهامات من قبل.

إيفا: لم يكن ستيفان مثل الآخرين.. كان أفضل منهم وأكثر إخلاصاً.

شارلوت: وأعتقد أنه لذلك السبب سرق تلك اللوحة المحفورة لريمبرانت ورهنها

ولذلك أيضاً كذب عليك حول طفولته وشبابه ومأساة عائلته.. وكذلك أيضاً تسلل إلى كوخنا الصيفى مع أفضل أصدقائه وأكلوا وشربوا كل ما وجدوه هناك وتركوا المكان فى فوضى.

إيڤا: حدثت كل تلك الأشياء فيما بعد. هل نسيت؟ هل نسيت أنك قد نجحت فى وضعى فى مصح للأمراض النفسية بعد إسقاط الطفل.. وأنك اتصلت بالشرطة حول ستيفان عندما تسلل إلى المنزل للتحدث معك؟

شارلوت: لم أكن أقدر على إرغامك على إسقاط الطفل، أن كنت راغبة فيه حقاً!

إيڤا: ماكنت قادرة على تحديك! تعرضت لعملية غسل دماغ من قبلك منذ الطفولة. استسلمت لك دائماً. كنت خائفة، مرتبكة وفى حاجة إلى المساعدة والدعم.

شارلوت: (بحزن) ظننت أننى كنت أساعدك. كنت مقتنعة من أن إسقاط الطفل كان الحل الوحيد.. ومازلت مقتنعة بذلك حتى هذه اللحظة.. إنه أمر فظيع.. إنك قد احتضنت كل هذا الحقد طوال تلك الأعوام الماضية.. لماذا لم تقولى شيئاً قط..

إيڤا: لأنك لم تصغى قط.. لأنك سيئة السمعة فى التهرب. لإنك مشلولة عاطفياً. لأنك فى الحقيقة وفى الواقع تكرهيننى وتكرهين هيلينا، لأنه لا أمل فيك.. لأنك حملتنى فى رحمك البارد وقذفتنى منه بكراهية.. لأننى تماما كما أنت مجروحة الآن.. حاولت خدش كل ماكان جميلاً، رقيقاً وحساساً وحاولت إخماد كا ماكان حياً.. تتحدثين عن كراهيتى.. لم تكن كراهيتك أقل.. كنت صغيرة، طيّعة ومحبّة. أحكمت وثاقى.. وطلبت حبى، تماماً كما أردت الحب لكل شخص آخر.. كنت تحت رحمتك تماماً. وجرى ذلك كله باسم الحب. ظللت ترددين أنك تحبيننى وتحبين الوالد وهيلينا. وكنت خبيرة فى إيماءات الحب وحركاته.. أناس مثلك يشكلون خطورة على المجتمع.. يجب وضعكم خلف أبواب مقفلة للتخلص من شروركم. أم وابنتها - ما أفظعها من مشاعر ممتزجة وقلق وحطام! كل شيء ممكن.. وكل شيء يتم باسم الحب والعناية المفرطة. الابنة تورث جراح الأم وخيبات أمل الأم تدفعها الابنة، تعاسة الأم يجب أن تكون تعاسة الابنة أيضاً. ويبدو وكأن الحبل السرى لم ينقطع قط بينهما.. وسوء حظ الابنة هو انتصار للأم.. حزن الابنة هو الفرح السرى للأم. (صوت إيڤا المرتفع يوقظ هيلينا.. نغمة صوتها تخيفها، تحاول مغادرة الفراش، محاولة الخروج من القضبان العالية التى تحيط بالسرير والزحف على الأرض.. تزحف على مرفقيها وركبتيها حتى الباب، تقع على جنبها.. وتستلقى مرتجفة لاهثة).

إيڤا: (صوت) عشنا حسب ظروفك، على علامات استحسانك الوضيعة الصغيرة. اعتقدنا أن لا طريقة للحياة غير طريقتك. الطفل معرض للعطب باستمرار.. ألا تدركين أنه لاعون له.. إنه لا يستطيع الفهم.. لا يعرف شيئاً.. يعتمد على الآخرين، إنه مهان.. ثم هناك البعد.. الجدار الذى لا يمكن ارتقاؤه.. الطفل ينادى، لا أحد يجيبه.. لا أحد يأتيه.. ألا تدركين؟

شارلوت: فى كراهيتك المقيتة شكلت صورة لى.. هل هى صورة حقيقية؟ هل تعتقدين بجدية أنها الحقيقة الكاملة؟ (إيڤا تغطى وجهها بكفيها، تهز رأسها).

شارلوت: هل تتذكرين جدتك؟ لا، بطبيعة الحال، كنت فى السابعة أو فى حوالى تلك السن عندما توفيت. تتذكرين جدك بشكل أفضل؟ فى الحقيقة أعتقد أن علاقتك معه كانت حسنة.

إيڤا: كنت أخشى جدتى.. كانت مسيطرة جسدياً وعقلياً.. كان جدى حنوناً.

شارلوت: نعم، كان الأمر بالنسبة لك كذلك.

إيڤا: ولكن ليس بالنسبة لك.

شارلوت: لا، كان والدىّ من أساتذة الرياضيات البارزين. كانا مشغولين بعلمهما وببعضهما، كانا من النوع المسيطر، لايتحملان المسئولية وذوى أخلاق طيبة. عاملانا كأطفال بنزعة نحو الخير.. ولكن دون دفء أو اهتمام حقيقى. لا أستطيع أن أتذكر أن واحداً منهما قد لمسنى مرة أو لمس إخوتى، سواء لمسة حب أو عقاب. فى الواقع، كنت أجهل كل ماله علاقة بالحب.. بالرقة، بالعلاقات الحميمة وبالدفء، كانت الموسيقى فرصتى الوحيدة للتعبير عن مشاعرى. أحياناً، عندما أستلقى على الفراش ليلاً، أتعجب بينى وبين نفسى إن كنت قد عشت حقاً.. ماأروع الحياة التى تعيشينها أيتها السيدة أندير جاست! يقول ذلك أحدهم لى محاولا أن يكون طيباً معى.. فكرى فقط فى قدرتك على إقناع الآخرين!، ولكن الذى أعتقده هو: أننى غير حية، أننى لم أولد قط. لقد انعصرت خارجاً من جسد أمى الذى انغلق فى الحال واستدار نحو الوالد. إننى لم أخلق. تساءلت مرات إن كان الحال هكذا مع كل إنسان أم أن هناك أشخاصاً لهم قدرة أعظم للحياة من غيرهم. أو أن هناك أشخاصاً لا يعيشون مطلقاً، بل خلقوا فقط.

إيڤا: منذ متى وأنت تعرفين كل هذه الأشياء؟

شارلوت: أصبت بالمرض قبل ثلاثة أعوام.. ربما لم تعرفى بمرضى. حدث عندى تسمم فى الدم، وبقيت فى مستشفى فى باريس مدة شهرين.. ألغى ليوناردو كل حفلاته ومكث إلى جوارى طوال الوقت. إننى، تقريباً، حسناً، أعتقد أننى أوشكت على الموت. وتطلب الأمر منى فيما بعد أن تولّد عندى نوع من القنوط.. أو حسبما تشائين أن تسميه.

إيڤا: أماه، ولكن، لم تكن لدى أى فكرة.

شارلوت: لم يكن هناك من سبب لإزعاجك.. حسناً.. على كل حال، بدأنا، أنا وليوناردو، فى التحدث مع بعضنا الآخر.. لأننا وجدنا متسعاً من الوقت أمامنا، وبعبارة أخرى، قام ليوناردو بدور المتحدث.. أصغيت وحاولت ان أتفهم. كان الأمرصعباً

فى البداية، أوه، أقدر أن أكون عاطفية، إن تطلب الأمر ذلك. ولكنى لم أعر اهتماماً للروح (تتنهد) كان الأمر كالدروس فى المرحلة الأولى، ولم أكن طالبة شديدة الذكاء.. تصورت، فى أغلب المرات، حديث ليوناردو كأنه هراء.. ولكن جلوسه إلى جوارى كان أمراً حسناً للغاية. (تبتسم) كان يمتلك صبراً لا حدود له.. ولو أنه كان يقول لى أحياناً إننى كنت مغفلة كبيرة وإن الأمر فوق طاقتة كى يفهم كيف أمكننى أن أصبح الموسيقية الجيدة المعروفة (وقفة قصيرة) وشكلت أخيراً صورة على أننى لم أكبر قط. آثار تقدمى فى السن على وجهى وجسدى.. اكتسبت ذكريات وتجارب، ولكن فى داخل المحارة، بقيت مثلما كنت قبل أن أولد (وقفة قصيرة). إننى لا أستطيع أن أتذكر الوجوه، حتى وجهى. أحاول أحياناً أن أتذكر وجه والدتى، ولا أقدر على ذلك. أعرف أنها كانت كبيرة وداكنة الشعر، لها عينان زرقاوان، وأنف كبير، وشفتان ممتلئتان، وجبين عريض، ولكننى لا أستطيع أن أجمع القطع المختلفة معاً، لا أستطيع رؤيتها نفسها، يبدو الأمر مستحيلا بالنسبة لى، أن أتذكر وجهك أو وجه هيلينا، وليوناردو. الشىء الوحيد الذى أتذكره عن ولادتك وولادة شقيقتك هو أن الولادة عملية مؤلمة.. ولكننى لم أعد أتذكر نوع ذلك الألم. (وقفة قصيرة) قال **ليوناردو** مرة.. كيف قالها؟ قال الشعور بالحقيقة مسألة تعتمد على الموهبة. غالبية الناس تنقصهم تلك الموهبة هل تعرفين ماذا كان يعنى بذلك؟

إيفًا: أعتقد ذلك.

شارلوت: كم.. (تصمت)

إيفًا: بعد (وقفة قصيرة) ماذا؟

شارلوت: كم هو غريب جداً.

إيفًا: غريب؟

شارلوت: كنت أخافك دائماً (بدهشة)

إيفًا: لا أستطيع أن أفهم ذلك.

شارلوت: (مندهشة تماماً) أعتقد أننى كنت أطلب إليك الاهتمام بى.. أردت أن تضعى ذراعيك حولى وتريحينى.

إيفًا: كنت طفلة.

شارلوت: هل يهم ذلك؟

إيفًا: لا.

شارلوت: ظننت أنك كنت تحبيننى وأردت أن أحبك. ولكننى لم أقدر لأننى كنت أخشى طلباتك.

إيفًا: لم تكن لدى طلبات.

شارلوت: ظننت أن طلباتك كانت كثيرة ولم يكن فى قدرتى مواجهتها.. أحسست أننى سمجة وعاجزة. لم أرد أن أكون والدتك.. أردت أن تعرفى بأنه لم يكن لدى حول ولا قوة. مثلك تماماً.. ولكننى كنت أكثر إثارة للشفقة منك وأكثر فزعاً.

إيفًا: أحقاً ذلك؟ أصحيح ماتقولين.

شارلوت: إننى أسمع نفسى أشياء لم تتفوه بها من قبل. أأكذب أنا.. هل أؤدى دوراً تمثيلياً، أأنا أنطق بالحقيقة؟ لا أعلم! **إيفًا**، لا أعرف، أشعر باضطراب ودهشة.. قد يكون السبب موت **ليوناردو**.. وقد يكون أيضاً مرض هيلينا.. قد يكون كراهيتك الفظيعة لى (فى حزن شديد) **إيفًا**، كونى رحيمة بى، إنه شىء مؤلم حقاً!

إيفًا: أعرف أنه مؤلم.

بيرجمان: طاقات متفجرة لإبداع

شارلوت: لماذا تتطلعين إلىّ هكذا!

إيفًا: سأقول لك.

(بصعوبة شديدة.. تفتح هيلينا الباب.. تزحف نحو أعلى السلم.. تستلقى فى الظلمة.. تستمع إلى حديث المرأتين).

شارلوت: حدثينى عن أفكارك.

إيفًا: إننى أفكر بهيلينا وليوناردو.

شارلوت: لا أقدر على الفهم.

إيفًا: ألا تفهمين!

شارلوت: إننا بالكاد نعرف بعضنا الآخر.

إيفًا: أماه.

شارلوت: كنا معاً فى بورهولم فى أحد أعياد عيد الفصح.

إيفًا: سافرت فيما بعد وتُركنا هناك وحدنا ثلاثة أيام.

شارلوت: أتذكر أن السماء أمطرت. أعتقد أنه كان هناك بعض الثلج.

إيفًا: أماه.

شارلوت: كان علىّ أن أعزف شيئاً لبارتوك مع آنسيرميث فى جنيف.

(وقفة قصيرة) كنت قلقة حول موعد وصولى إلى هناك فى الوقت المحدد.. كنت أريد مراجعة المعزوفات فى هدوء. ولذلك، فمن المحتمل أننى قد غادرت المكان فى وقت مبكر. كان الجو سيئاً جداً (وقفة طويلة).. كان مزاج **ليوناردو** عكراً.. وكنت أنت كئيبة جداً.

إيفًا: أمى.

شارلوت: لا أدرى لماذا تجعليننى أتذكر عيد الفصح البليد، أستطيع أن أفهم من لهجتك بأننى يجب أن أخجل من شىء ما.. حسناً.. سأدعك تعرفين..

إيفًا: وصلت مع **ليوناردو** يوم الخميس.. أمضينا أمسية رائعة ضحكنا.. غنينا وشربنا الخمر ولعبنا بعض الألعاب القديمة التى

وجدناها فى الدرج. كانت هيلينا مهدا.. لم تكن مريضة جدا فى تلك الأيام.. كانت تضحك بدفء وسعادة.. كان ليوناردو وسعيداً الآن هيلينا كانت كذلك.. تحدث وحكى النكت لها. وقعت فى الحب حتى رأسها.. وجلسا معاً حتى ساعة متأخرة من الليل. فى صباح اليوم التالى، أخبرتنى هيلينا بثقة كبيرة أن ليوناردو قد قبّلها. بعد تناول طعام الإفطار، ذهب ليوناردو مع هيلينا فى جولة بالسيارة.. كان ذلك يوم الجمعة العظيمة وكان الجو دافئاً.. يوماً ربيعياً حقيقياً.. أماه أتعجب لأنك نسيت ذلك.. عند عودتهما كانت السعادة تشع منهما، وقد لوحتهما الشمس. وكنت طوال ذلك الصباح تتحدثين بالتليفون. كنت عندما دخلا غرفة الجلوس ووضع ليوناردو هيلينا، على الكرسى، قطعت محادثتك وقلت: «الآن قدمى الشكر لليوناردو بصورة حسنة، لأنه كان طيباً معك. ضحكت هيلينا وقالت: تتحدثين معى وكأننى فتاة صغيرة فى الثامنة من عمرها.. كم هو مؤثر! وقلت بعدها فى لهجة مختلفة: «إننى سعيدة لأنك لم تفقدى قابليتك على الدعابة»، ثم توجهت نحو التليفون لتتحدثى فيه وكأن شيئاً لم يحدث فى الظهيرة. سحب ليوناردو كتاباً من حقيبته كان عن سيرة حياة موزار. قرأ لهيلينا وتطلعا إلى الصور معاً، وكنت أنت تتمرنين على بارتوك.. وأمضيت فى ذلك عدة ساعات. فى حوالى الساعة الرابعة، انضممت إلىّ فى المطبخ حيث كنت أحضر الشاى.. قلت «هل رأيت هيلينا أليس ذلك مؤثرا؟ كان لدينا ضيوف على العشاء.. شرب ليوناردو كثيراً وعزف كثيراً لبساخ.. كان مزاجه مختلفاً فى ذلك اليوم. لم يكن نفسه.. بل كأنما كان قد توسع. كان ثقيلا.. لطيفاً وسكيراً مثل لورد من اللوردات. عزف بشكل سيئ ولكنه جميل جلست هيلينا هناك فى الغسق.. كانت تشع.. لم أر من قبل منظراً كذلك. غادر الضيوف متعبين وكئيبين. ذهبتَ معك فى نزهة فى الظلمة. تحدثت عن رحلة غريبة لك فى كينيا أو ماشابه ذلك، لم أكن أصغى تماماً.. كنت أفكر فى ذينك الشخصين. عندما عدنا إلى المنزل. كانا لايزالان يجلسان فى المكان الذى تركناها فيه. كل منهما جالس فى ركن من الغرفة - كانت النار والشموع شبه منطفئة.. وكانت آثار دموع على وجه ليوناردو. لم يبذل أى جهد لإخفاء حزنه. نجحت هيلينا أكثر منه فى إخفاء عواطفها. وأخذت تحدثنا عن عدد من الأمور بصوت هادئ.. ذهبت إلى فراشك.. وكان علىّ مساعدة ليو للصعود إلى الطابق العلوى.. وقفنا خارج باب غرفة النوم وأدار وجهه نحوى، تطلع إلىّ وقال: تصورى، فقط، أن هناك فراشة مضطربة على النافذة، وعندما رجعت إلى هيلينا، كانت جالسة على الكرسى الخاص بها، هادئة ومرتاحة تماما. لم يكن أى أثر للمرض عليها. لن ننسى أبداً وجهها. وفى اليوم التالى سافرت يا أمى إلى جنيف. أربعة أيام قبل الموعد الذى كنا قد اتفقنا عليه. كانت هناك عاصفة ثلجية.. توقفت الخدمات الجوية، ولكنك نجحت فى الحصول على مكان فى معدّية نقلتك السيارة إلى الميناء، وقبل صعودك إلى المعدّية قلت: طلبت إلى ليوناردو البقاء فترة أطول.. يبدو أن بقاءه يفيد هيلينا. ابتسمت ثم تعانقنا وفجأة أصبح ليوناردو قلقا، وغير مرتاح كان غائب الذهن دائماً وخشناً.. وجلس يعمل فى غرفته. فى صبيحة عيد الفصح، كان ثملا وسقط من السلم. ذلك جعل مزاجه أفضل.. ذهب فى نزهة طويلة تحت المطر.. بعد عودته كان هادئاً.. ذهب إلى هيلينا وقال إن عليه مغادرة المكان فى خلال بضع ساعات.. وإنه سيلتقى بها ثانية وسيعطيها كتاب - سيرة موزار - للذكرى. ثم طلب الاتصال تليفونياً بجنيف وتحدث معك حوالى نصف الساعة. وفى الأمسية نفسها، سافر على الطائرة الأخيرة. خلال الليل، استيقظت على صوت فظيع.. كانت هيلينا تبكى.. ذهبت إليها.. شكت لى من آلام فظيعة فى فخذها وقدمها اليمنى.. وقالت بأنها لاتعتقد أنها قادرة على تحمل تلك الآلام حتى الصباح. أعطيتها كل مسكنات الألم التى وجدتها ولكن كل ذلك لم يجد شيئاً معها.

وفى الخامسة صباحاً، طلبت سيارة الإسعاف.

شارلوت: ونتيجة غلطتى، سقطت هيلينا طريحة الفراش.

إيفا: أظن ذلك.

شارلوت: تعنين أن مرض هيلينا....

إيفا: نعم.

شارلوت: هل أنت جادة فى كلامك؟

(إيفا صامتة.. شارلوت غير قادرة على الكلام).

إيفا: لم تهتمى بها فى عامها الأول.. وواصلت فيما بعد إهمالها وإهمالى.. وعندما اصيبت هيلينا بمرض شديد، بعثت بها إلى دار للعجزة والمعوقين.

شارلوت: لايمكن أن يكون ذلك صحيحاً...

إيفا: (بهدوء) وماهو الذى لايمكن أن يكون صحيحاً؟ إن كان لديك دليل يناقض كلامى.. دعينى أسمعه.. أماه.. انظرى إلى.. انظرى إلى هيلينا.. أماه. لا أعذار لديك.. هناك حقيقة واحدة فقط وكذبة واحدة فقط.. ولامجال للصفح.

شارلوت: إننى لم أتعمد...

إيفا: كلا، لا أعتقد ذلك.

شارلوت: إذن، لايمكنك لومى.

إيفا: تتوقعين دائماً استثناء يتم لصالحك. لقد وضعت نوعاً من نظام قابل للحسم والخصم مع الحياة. ولكنك فى يوم من الأيام سترغمين على معرفة أن اتفاقك ذلك هو من جانب واحد لاغير.. سترغمين على إدراك مدى الذنب الذى ارتكبته، مثل أى شخص آخر.

شارلوت: مذنبة! ولماذا؟

إيفا: مذنبة، لاأعرف لماذا!

شارلوت: نهائياً؟

(لاتجيب إيفا).

شارلوت: ألا تأتين إلى هنا.. قربى! ألا تضعين ذراعيك حولى؟ إننى خائفة بشدة.. حبيبتى.. هل تسامحيننى على كل تلك الأخطاء التى ارتكبتها؟! سأحاول إصلاح أساليبى، يجب أن تعلمينى. ستكون لنا أحاديث طويلة وطويلة. ولكن، ساعدينى فقط.. لاأستطيع الاستمرار مطلقاً، كراهيتك فظيعة. لم أدرك ذلك. كنت أنانية وقلقة وتصرفت كالأطفال.. الأنانيين القلقين على الأقل اضربينى إن أردت! عزيزتى إيفا، ساعدينى.

(صوت بكاء يسمع فى المنزل الصامت. هيلينا.. تنادى أمها تسرع المرأتان إلى غرفة الجلوس ثم ترتقيان السلم المظلم. تصل إيفا أولا. ولكن تدفعها شقيقتها جانباً، وتمد يدها لتمسك بذراع أمها.. تضغط شارلوت برأسها على حضن البنت المريضة.)

- ١٧ -

شارلوت: (فى التليفون) پول، عزيزى، إننى آسفة لأننى اتصلت بك فى هذه الساعة المبكرة من الصباح يجب أن أتحدث بصوت منخفض كى لايسمعنى أحد. هل تؤدى لى خدمة كبيرة؟! عندما تصل إلى مكتبك، أرجو منك إرسال برقية لى تقول فيها بأن علىّ التوجه نحو باريس فى الحال، أو إلى أى مكان يعجبك. لاأستطيع تحمل المكوث هنا يوما آخر.. ولكننى لاأقدر على مغادرة هذا المكان. يجب أن يكون هناك سبب ما. افعل أى شىء يا عزيزى پول، إنك تحسن سرد القصص الخيالية.. يجب أن أتوقف عن الحديث الآن... إنه غال أيضاً.. مع السلامة ياعزيزى.. جميل منك أن تساعدنى.

(تزحف شارلوت عائدة إلى غرفتها.. وتغلق الباب. إيفا لاتظهر. قد سمعت النداء الهاتفى.)

- ١٨ -

شارلوت: (فى القطار) كان جميلا منك، پول، حضورك معى إلى بريتانى. لم أكن أتحمل المكان وحدى. أعتقد أننى أصبت بصدمة خفيفة فى بيندال. كانت ابنتى هيلينا هناك، لم أكن أتوقع ذلك.. كانت

بيرجمان: طاقات متفجرة للإبداع

مريضة أكثر من أى وقت آخر. لماذا لاتتمكن أن تموت. پول، هل تعتقد أنها قسوة منى أن أتحدث هكذا؟ أنت تعرفنى جيداً.. أليس كذلك؟ إننى لم أتخلّ عنك قط، لم ألغ حفلة موسيقية واحدة. يمكنك الاعتماد علىّ، أليس كذلك؟

إيفا: (وحدها) علىّ التسرية عن نفسى، لايمكننى دائماً الاعتماد على أناس آخرين فى حالات تعاستى.. فى الحقيقة، علينا على الدوام، تقريباً، أن نبكى بهدوء، كى لايسمعنا أحد.

شارلوت: (فى القطار) پول، استمع دقيقة واحدة.. لا، لاتنم! يقول النقاد دائماً إننى موسيقية عظيمة. إننى غير بخيلة مع نفسى. هل ترانى كذلك؟ كل هذه الأفكار السخيفة تتسابق فى ذهنى فجأة، پول، إنك لاتتفق معى فى ذلك لأنك لاتريد إزعاج نفسك بقول العكس!

إيفا: (وحدها) أمى الصغيرة المسكينة، تهرب، كما فعلت، لقد بدت خائفة جداً.. وبدت عجوزاً جداً ومتعبة.. وجهها قد تقلص، واحمرّ أنفها من كثرة البكاء.. ربما لن أراها أبداً مرة أخرى.. لقد رحلت لأننى أفزعتها.

شارلوت: (فى القطار) پول، انظر إلى تلك القرية الصغيرة! قد أضيئت أنوار المنازل فى هذه اللحظة.. الناس يؤدون واجبات المساء.. هذا أحدهم يعد العشاء.. الأطفال يكتبون واجباتهم المدرسية. أحس بالاختناق.. وأشعر دوماً بالحنين إلى المنزل. لكننى ماأكاد أصل إلى البيت حتى أدرك أننى كنت فى شوق إلى شىء آخر.

إيفا: (وحدها) سيحل الظلام بعد قليل، ويبدأ الجو يميل إلى البرودة. يجب أن أعود إلى البيت وأعد العشاء لڤيكتور وهيلينا لاأقدر على الموت الآن.. أخاف الانتحار.. ربما يريد الله (الاستفادة منى) استعمالى يوما ما، ويطلقنى فيما بعد من إسار السجن.. يجب أن أستعد.

شارلوت: (فى القطار) أتعلم، پول، أن لابنتى هيلينا عينين جميلتين، واضحتين لامعتين.. لها عينا چوزيف.. وعندما أمسك برأسها، تركز نظراتها علىّ.. كيف تتحمل العيش بكل آلامها؟ على العموم، كانت حياتى رائعة، ولكن ماذا عن حياتى؟! پول، قد سارت الأمور بشكل حسن معى.. أحس بشىء من الحزن، لابأس من الاعتراف، ولكننى فى الوقت نفسه، أحس الآن أننى فى حالة جيدة. أنا لاأشعر بالضجر عندما أتعرف على حقيقة نفسى، سأحاول العيش بدونه.

إيفا: (تتطلع إلى نفسها) هل تضربين على وجنتى؟ هل تهمسين فى أذنى؟! أنت معى الآن؟! لن يفارق أحدنا الآخر أبداً.. أنت وأنا..

شارلوت: (تبتسم) پول، إنك روح طيبة.. ماذا سأفعل بدونك؟ وماذا ستفعل بدونى؟!.. أنت تعلم مدى استفادتك منى فى الفرقة الموسيقية.

إيفا: أرى نوراً فى غرفة هيلينا، ڤيكتور يتحدث معها. تلك بادرة، طيبة منه.. إنه يعلمها برحيل والدتها.

- ١٩ -

ڤيكتور: هيلينا، لدى شىء أريد إخبارك به.. سافرت شارلوت صباح هذا اليوم. لم نود إيقاظك.. كنت غارقة فى نوم عميق بفضل تلك الأقراص.. وكان الليل كئيباً.. وهكذا مثلما ذكرت، لم نرغب فى إيقاظك.

(هيلينا تقول شيئاً)

ڤيكتور: أوصت والدتك بتبليغك حبها.. كانت قلقة وحزينة.

كانت قد بكت..

(هيلينا تقول شيئاً)

ڤيكتور: **إيڤا** ذهبت في نزهة وقت الغسق.. إنها هادئة تماماً، بل إنها مرحة تقريباً.. أعتقد أنها سعيدة لسفر **شارلوت**.

(هيلينا تقول شيئاً)

ڤيكتور: ياعزيزتي **هيلينا**، لأعرف، كانت تتطلع كثيراً إلى هذا اللقاء مع والدتها.. كانت قد علقت عليه آمالا.. لم أستطع أن أكون قاسية معها وأحذرها. لذلك سارت الأمور بصورة غير مرضية.

(هيلينا تقول شيئاً بصعوبة كبيرة)

ڤيكتور: لاأستطيع أن أفهم ماتقول.

(هيلينا ترتجف وتعيد سؤالها)

ڤيكتور: تقولين أنك تريدين... ماذا تريدين؟

(هيلينا منفعلة، تقول الشيء نفسه)

ڤيكتور: عزيزتي، حاولي التحدث بهدوء.. وإلا فإني غير قادر على فهمك (**هيلينا** تبدأ في الصراخ.. إنها تهتز بفعل الاضطراب العنيف المتزايد.. يمكن سماع فقرات من جمل تتفوه بها من خلال الصرخات.. تعض شفتها حتى الإدماء.. عيناها تلتمسان شيئاً..)

ڤيكتور: **إيڤا**، تعالى حالا.. **هيلينا** تتعرض لنوبة.. أسرعي!.

(تصبح صرخات **هيلينا** أقوى وغير إنسانية، تقذف بنفسها عن الكرسي بحيث ينقلب، يتقلص جسدها، يداها نحو الخارج، دم وزبد أبيض يجريان من فمها.. تدخل **إيڤا**، وتحاول بالتعاون مع **ڤيكتور** عبثاً تهدئة **هيلينا**، وضع الدواء بين أسنانها المطبقة).

خاتمة

ڤيكتور: أقف هنا أحياناً، أتطلع إلى زوجتي دون أن تنتبه لوجودي. إنها حزينة جداً.. كانت الليالي الأخيرة الماضية فظيعة. لم تكن قادرة على النوم. تقول إنها لن تستطيع أن تغفر لنفسها كيف أنها دفعت والدتها دفعاً للرحيل. لاتريد شيئاً سوى التحدث إليها.. ولكن ماذا تقول! إنها مجرد عبارات وكلمات جوفاء لامعنى لها. يجب أن أبقى متطلعاً وهي في معاناتها، دون أن يكون في قدرتي مساعدتها.

إيڤا: أخارج أنت؟

ڤيكتور: إلى مركز البريد لا غير لمجرد جلب رزمة من الكتب.

إيڤا: كن طيبا وخذ معك في الوقت نفسه هذه الرسالة.

ڤيكتور: طبعاً، أوه إنها لشارلوت.

إيڤا: بإمكانك قراءتها إن وددت.. إنني صاعدة إلى فوق لتمضية بعض الوقت مع لينا.

ڤيكتور: (يقرأ) أدركت الآن أنني كنت مخطئة في حقك.. قابلتك بطلبات بدلا من الحب.. عذبتك بكراهية بغيضة، لم تعد حقيقية! كل مافعلته كان خطأ، أريد أن أطلب مغفرتك. بصيرة **هيلينا** أشد نفاذاً مني.. فقط منحت في الوقت الذي طلبتُ فيه. كانت قريبة منك بينما حاولت الإبقاء على المسافة البعيدة بيني وبينك. فجأة، خطر لي بأنه كان على الاهتمام بك.. الماضي هو الماضي.. لن أدعك ترحلين ثانية. ليست لدي أدنى فكرة عن وصول هذه الرسالة إليك.. ولكنني آمل، أن اكتشافي لن يذهب عبثاً.. وبعد كل شيء.. هناك الرحمة. أعلى الفرحة العظمى بأن يعتني أحدنا بالآخر، بأن يساعد أحدنا الآخر.. وفي التعبير عن المحبة.. أريد أن تعرفي أنني لن أدعك ترحلين مرة أخرى أو أن تختفي من حياتي. سأستمر في المحاولة.. لن أستسلم حتى إن كان الوقت متأخراً.. لاأعتقد أن الوقت متأخر جداً.. يجب ألاّ يكون متأخراً جداً. ■



فى ظلال الملائكة دانييل شميد: فاسبندر، كان أشخاصا كثيرين فى شخص واحد

تقديم وترجمة: حسام علوان

ناقد وسينمائى مصرى

فا حينما رحل فاسبندر فى ١٠ يونيو ١٩٨٢ كان قد ترك وراءه لغزاً محيراً جديداً: هل مات فاسبندر نتيجة جرعة زائدة من الكوكايين والحبوب المنومة مصادفة أم عمداً، سؤال مشروع بالنسبة لشخص كان متعاطياً للكوكايين والحبوب المهدئة والمنومة بإسراف، ولكن ما يقلق فى السؤال هو الرغبة الدائمة للتعامل مع فاسبندر بالأساس كلغز- قبل أن يتم التفكير فى التعامل معه كشخص قلق وإنسانى إلى أقصى حد - وكم من أشخاص عانوا من كونهم أساطير - رغم محاولاتهم الدائمة لمقاربة كونهم بشراً من الآخرين - فإنها هواجس المبدعين الحقيقيين الذين يكرهون الشهرة، ويفضلون عليها أن يكونوا أقلية، والذين يقاومون بالمقابل أية محاولة لتقليلهم.

ما بين هذين الحدين لرفض أن يكون المرء مشاعاً ولرفض أن يكون مقللاً - لامفهوماً - ما بين محاولة مقاربة الذات لكى تكون قابلة للفهم وللتعامل معها كما هى، وما بين محاولة الاختفاء، عاش فاسبندر حياة مليئة بالقلق والتوتر قوامها ٣٦ عاماً (١٩٤٥ - ١٩٨٢)، وحصيلة ١٧ عاماً منها - السنوات ما بين التاسعة عشرة والست والثلاثين - ٤٣ فيلماً - سينما وتليفزيون وفيديو - والتى خلالها كتب وأخرج ومثل للمسرح ومثل فى أفلام ومسلسلات من تأليفه وتأليف أشخاص غيره وقام بعمل مونتاج الأفلام بل حتى قام بدوبلاج أفلام للألمانية، بالإضافة إلى اهتمامه بكتابة النقد السينمائى وترجمة الشعر... فى المقابل، كانت حياة مليئة بالصخب. حياة لايمكن الإمساك بها. حياة كأنما حيوات بأكملها، حياة يتم الاختباء منها فى أعمال لايمكن متابعتها، بحيث يمكن لشخص ما أن يفنى حياته فى تتبع آثار مثل هذا الشخص.

رسائل فاسبندر فى أفلامه شديدة الوضوح، وإن كان سؤالها الشخصى: أريد أن أحيا كما أريد، فإن سؤالها العام جداً هو: امنحوا الحياة لهؤلاء الذين أحبهم، فى «لماذا جن السيد آرى» ١٩٦٩ مناداة بفهم الشخص كما هو لامحاولة وضعه فى شكل يمكن من خلاله التعامل معه، فى فيلم «حرية بريمن» ١٩٧٢ نقد للمشاعية والسفور وطرح سؤال للبحث عن الفرق بين الحرية والمشاعية - حتى لايتحول بحث المرء عن حريته إلى متابعة سراب أبدى يقضى عليه، فى «الخوف يأكل الروح» ١٩٧٣ إضافة إلى الهاجس الشخصى الواضح للعنوان، فإن الفيلم بالمقابل كأنما ينادى بألا يترك المجتمع شخصاً بخوفه وألا يوجد ما يسبب له خوفاً - يحميه لايرفضه - أما «كل ما أريده منك أن تحبنى» ١٩٧٧ فهو ملخص سؤال الوجود لدى شخص كفاسبندر، أن يحب بكل هواجسه ورغباته أن يحب كما هو - دون أسطرته أو تقليله.

فى عام ١٩٧٤ أثناء إدارته لفرقة «إم تورم» المسرحية فى فرانكفورت وإخراجه لعدد من المسرحيات بينها مسرحية ستريندبرج «مس جوليا» ومسرحية «الخال فانيا» لتشيكوف أصدر فاسبندر مسرحيته «زبالة، المدينة، والموت» فى كتاب وبدأ يستعد لإخراجها لولا حدوث ضجة صحفية حوله تتهمه بمعاداة السامية، فقد على أثرها عمله بمسرح (إم تورم)، وحينها توجه فاسبندر إلى صديقه وأحد ممثليه فى «تاجر الفصول الأربعة» ١٩٧٨ «دانييل شميد» - والمخرج السينمائى السويسرى الشهير ليعهد إليه بإخراج «زبالة، المدينة، والموت» للسينما، ولتظهر فى ١٩٧٦ فى فيلم بعنوان «ظلال الملائكة» من إخراج دانييل شميد، لاعباً دورىّ البطولة فيه أنجريد كافين وفاسبندر، وحينما عرض الفيلم فى مهرجان «كان» فى ١٩٧٦ طلبت إسرائيل منع عرض الفيلم، وأعلنت انسحابها فى آخر أيام المهرجان احتجاجاً على عرض الفيلم، أما عن النص المسرحى فقد حاول مدير أوبرا فرانكفورت عرضه بعد وفاة فاسبندر - فى ١٩٨٤ بالتحديد - ولكن مجلس المدينة الذى يمول الأوبرا أوقف إجراءات الإنتاج، وقام بفصل مدير الأوبرا، لتوجه فيما بعد الدعوة لهيلمار هوفمان المسئول الثقافى فى مجلس مدينة فرانكفورت ليعمل كأستاذ زائر فى جامعة تل أبيب.

دانييل شميد يعد بحق أحد رفاق فاسبندر فى مسيرته وأحد أشهر مخرجي السينما - لا السويسرية فحسب، ولكن الناطقة بالألمانية عموماً، إلى جانب إخراجه أفلاماً ناطقة بالفرنسية والإيطالية - أو باللغات الثلاث معاً كما هى الحال فى فيلمه الأول «افعل كل شىء فى الظلام لكى توفر لسيدك

الدور، ١٩٧١، ومن أفلامه الشهيرة «الليلة أولا» ١٩٧٢، «قبلة توسكا» ١٩٨٤، «العشاق» ١٩٩١، كما عمل مخرجاً للمسرح وللأوبرا في سويسرا وفى فرنسا، وأيضاً عمل ممثلا تحت أيدى بعض من أشهر مخرجي السينما كفاسبندر فى «تاجر الفصول الأربعة» ١٩٧١ و«ليلى مارلين» ١٩٨٠، وفيم فيندز فى «الصديق الأمريكى» ١٩٧٧، وبييركيلسوفسكى فى «روبرت سى سوير» وآخرين.

والحوار الذى نترجمه هذا مأخوذ عن الكتاب الذى أعده الناقد السينمائى والقاص والروائى الإيطالى المعروف رادولف جولا عن حياة وأفلام دانييل شميد والذى عنون له بـ «طقوس الرغبة».

«ظلال الملائكة»

*** دانييل شميد:**

«ظلال الملائكة» هو حكاية عاهرة شديدة الجمال لكى تحوز على زبائن، وعن فعل الثأر الذى تصبح موضعاً له، إذ تقابل رجلا يشار له بـ «اليهودى الثرى»، فينصحها بأن تتوقف عن الذهاب إلى الفراش مع الرجال، وبأن تكتفى فقط بالاستماع إليهم طالبة مقابلا لذلك، على هذا الأساس تحمل ليلى لنفسها مهنة. كما لو كانت فتاة الليل الأكثر نجاحاً فى المدينة. وتصبح صفيحة الزبالة العاطفية فى المدينة، التى افترضنا فى الفيلم أنها فرانكفورت، ولكن كان من الممكن أيضاً أن تكون أية مدينة أخرى، حقيقية أو متخيلة، إنه المجتمع حيث لايتكلم فيه الناس إلى بعضهم عن أى شىء زائد عن الحاجة، وحيث يظل أغلبهم محتفظاً بداخله بمونولوجات كثيرة، وإذا أردت أحداً ليستمع لك فلابد أن تدفع مقابلا لذلك، وحيث تقابل ليلى رجالا عديدين يخبرونها أشياء لم يخبرها الناس أبداً لأى أحد من قبل.

فى المقابل، يظهر بالفيلم أيضاً أبوا ليلى الألمانيان ـ هير وفراو موللر، هير موللر فاشى ومجرم حرب لم يستطع أبداً أن يتخلص من ماضيه كآخرين كثر جداً لم يستطيعوا أن يفعلوا بعد الحرب فى ١٩٤٥، لم يستطع هير موللر أن يعود إلى العمل التجارى لأنه كان هناك كثير قد عرف عن حياته، ولا أن يحصل على جواز المخابرات المركزية الأمريكية (CIA) فى مقايضة معها لقائمة شيوعيين مثل باريس فى فرنسا، وعليه فإن عليه أن يختفى، وأن يعيش وحيداً فى الليل، كشخص متخف فى زى امرأة فى حانة غريبة، فراو موللر ـ زوجته ـ ماركسية تبقى على قيد الحياة فى كرسى للمتقاعدين....

... «أنا عائد للعمل» ـ هكذا يقول اليهودى الثرى لليلى ويضيف شارحاً لها: «محافظ المدينة صديقى، يستخدمونني بسبب ضمائرهم السيئة، حينما يكون لديهم عمل لا أخلاقي يريدون عمله يستخدمونني كواجهة، ولا أحد يجرؤ على أن يقول أى شىء ـ لأنني يهودى.».

ما إن تأخذ ليلى في تناول الغذاء كعاهرة من الطبقة الراقية تستخدم فقط فى الاستماع حتي يذهب إليها كل الفاشيين المعتادين ليخبروها بكل شىء لم يسبق أن اعترفوا به بشكل مفتوح .. أحد الاعترافات الكنسية التى يؤديها إليها أحد الرجال حينما يكون معها، أطلقت شرارة الاستهلاك فى مسرحية فاسبندر المأخوذ عنها الفيلم، المسرحية التى لم تعرض فى ألمانيا لأن كلمات الرجل المرسومة شخصيته بوضوح ـ كنازى قديم ـ أخذوها واعتبروها رأياً شخصياً لفاسبندر.

فى المسرحية هذه هى اللحظة التى تقرر فيها ليلى أن تموت لأنها لم تعد قادرةً على الذهاب قدماً في الحديث مع الناس «الخرائيين» الذين يخبئون في أذهانهم بالتأكيد شيئاً آخر، وهنا تبدأ فى البحث عن شخص ليقتلها، وتعمل آخر مقابلة لها مع الرجل المسمى بـ «اليهودى الثرى»، المقابلة في الفيلم تكون فى سيارة: «لم نستمع أبداً للموسيقى معاً.» ـ يقول، «أعرف» ـ تجيب مضيفة: «الموسيقى ربما تقوم بخداعنا»، «ومن يريد أن يخدع؟» ـ يسألها، وهنا ترد عليه: «كلنا، نحن جميعاً نحتاج لأغنيات تغنى لنا عن الحب.».

فاسبندر كتب المسرحية على الطائرات وفى المطارات ـ ما بين أوروبا وكاليفورنيا ـ وما بين أحد مقاهى الشواذ جنسياً في لوس أنجلوس وحجرة ما فى أوتيل، حينما قرأتها أصابتنى بالدوار لأنها كانت بالغة الاكتناف بالأسرار، كمثل حكاية خرافية حزينة.

كنا نصور الفليم فى ١٩٧٥، أتذكر أنه على آخر يوم للتصوير قتل بازوليني ـ القضية التى مازال ملفها مفتوحاً حتى اليوم، والتى تتجه فيها أصابع الاتهام إلى المافيا الإيطالية/ المترجم. تخيلنا القصة تحدث فى نهاية الثمانينيات، وكنا أصلا قد فكرنا أنها ربما تحدث فى وقت بيلشازار البابلى، عندما ظهرت الكتابة الشهيرة Mene Tekel Upharsian رغم أن الفن قدر، وكان مرغوباً فيه، فإنه ذات ليلة قتل الملك، الأحداث كانت أيضاً قابلة لأن تحدث فى أزمنة كثيرة.

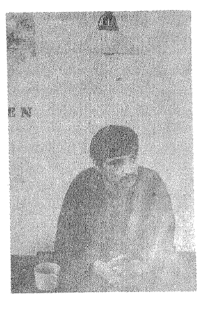
«ظلال الملائكة» أعد عن واحدة من أحسن مسرحيات فاسبندر، مسرحياته التى أغلبها مكتنف بالأسرار، وكما قلت فإننى كنت أفهمها دائماً على أنها حكاية خرافية حزينة ـ وغريبة ـ إنه أيضاً فيلم عن ألمانيا بعد الهلوكوست، وأعتقد أن السبب الذى من أجله كان يريد منى فاسبندر أن أخرج الفيلم هو أننى لم أكن ألمانياً، فقد كان خائفاً جداً من طرح الشىء الذى لم يمس. تخيل هير وفراو موللر: هو فاشى وهى شيوعية على مقعد متحرك، فى الليلة التى يهربان فيها من الحانة تقول: «ولايهمك يا حبيبى.. لن ندع الظروف الخارجية تهوى بنا إلى أسفل.»، كنت دائماً أنظر إلى الشخصيات في المسرحية كأنماط: الفاشى، الشيوعية، اليهودى، العاهرة، القواد، الشاذ، القزم، الأمير الصغير، إنهم جميعاً كما لو كانوا كروتاً فى لعبة، حيث يستطيع اللاعبون أن يتاجروا بالكروت: «اليوم أنا عاهرة وأنت قواد، ولكن غداً ربما أكون اليهودى وتكون أنت الفاشى.».

بالطبع كانت فضيحة فى ألمانيا أن تدعى الشخصية بـ «اليهودى الثرى»، كان

ذلك محرماً، وفاسبندر كان مصدوماً فى أن يكون متهماً بأنه من أعداء السامية بعد نشر المسرحية، كان رجلا فى كل شىء وبدون تحيز له، كان رجلا يفعل ما يفعله ببراءة طفل، وهذا حقا شىء فذ فيه، ويمكنك أن تراه فى كل أفلامه، التى هى ملحقات لأقليته بنفسه، كان دائماً فى جانب أقلية: جنسياً، عرقياً، أو أياً ما يكون، وكان مجروحاً بداخله من الماضى السياسى لألمانيا النازية، وموقفه من الهلوكوست كان واضحاً تماماً طوال الوقت: الألمان لن يسامحوا اليهود أبداً على ما فعله الألمان بهم.

* **رادولف جولا:** أنت وفاسبندر كانت لكما مواقف مختلفة تماماً، هل كان هناك أى خلاف أثناء ما كنتما تعملان معاً؟

* * **دانييل شميد:** كان لدينا مناوشات كثيرة، ولكن ليس أثناء التصوير، حيث حضر مدة ستة أيام فقط ليلعب دور القواد، كان ذلك هو الشرط، وكل ما أردته له دون ذلك أن يكون جميلا، فقد ١٨ كيلو خلال أسبوع واحد، حتى لايكون على الصورة التى يراها الناس فى الرجل السمين ـ القبيح، واستطاع أن يكون جميلا بالفعل.



فاسبندر

فاسبندر كان مغوياً وتابعاً بحدة للاتكال على الآخرين، حينما يخطو داخل حجرة تستشعر كأن الكهرباء تسرى فى بدنه، تقابلنا فى ١٩٦٦، حينما كنا نعمل امتحان القبول بمدرسة الفيلم فى برلين، حينما حضرت كان عدد الموجودين حوالى ٤٠٠ فى تلك الحجرة الواسعة، ولكنى رأيته على الفور، رأيته ـ كما كان دائماً من بعد ـ فى المؤخرة، وبما أنه كان هناك مقعد خالٍ بجانبه فقد ذهبت لأجلس بجواره، ولنظل هكذا قريبين حتى وفاته.

من أجل «ظلال الملائكة» تخيلته كمارلين مونرو، وفكرت أنه ربما كان فى لاوعيه يريد أن يكونها.. «تعالى» ـ قلت له: «تستطيع أن تكون جميلا كمارلون براندو»، وكان ذلك هو التوجيه الوحيد الذى أعطيته إياه كممثل، ومن بعد عاملته كما لو كان مارلين.

أسبوعان بعد انتهاء التصوير وعاد فاسبندر سميناً من جديد، إنك لاتقابل فى حياتك كثيرين من هذا النوع: رجل بلاأهواء ولامصادرات وبداخله براءة طفل، لذا فإنه كان دائماً أشخاصاً كثيرين فى شخص واحد ■



مـايو ١٩٦٨

ليلى الشـربينى

للمرة الثانية، تنشر «القاهرة» موضوع الكاتبة ليلى الشربينى المنشور فى العدد المزدوج أكتوبر - نوفمبر ١٩٩٦، على الصفحات ١٨٠ - ١٩٠ وتحت عنوان «كوتونو».

فقد حدثت أخطاء طباعية عند نشره للمرة الأولى، تستوجب أكثر من التنويه، مثل ورود صفحة مكان صفحة، أو فقرة مكان فقرة، وهى أخطاء تنفيذية غير متعمّدة، تحرص «القاهرة» على تجنبها أو معالجتها، احتراماً منها لكتّابها ولقرائها.

نعيد نشر الموضوع كاملا مع تلافى الأخطاء المشار إليها ليكون اعتذارًا لائقًا للكاتبة وللقراء.

قفز خرج من ركن الشارع على رأسه خوذة يمسك بإحدى يديه درعاً، وفى يده الأخرى لاكريموجين - (مسيلة للدموع) ألقاه واختفى - من ركن آخر حذا حذوه زميل له، فى لحظة كان الشارع القصير المؤدى إلى بوليڤار سان جرمان ملىء بالدخان، فى اللحظة نفسها امتلأت عيناى بالدموع، ثم انهارت الدموع على وجهى، وسال أنفى، لم أدر ماذا أفعل؟ فتحت حقيبة يدى حتى أتأكد أن بها الإقامة. قبل أن أرفع عينىّ عن الحقيبة سمعت صوتها - تعالوا - ادخلوا ادخلوا لحظة..

كنا ثلاثة - فتاة وطالب وأنا، لم يكن أمامنا خيار - فالشارع ملىء بالدخان - والدموع تسيل - ولاندرى ما الذى ينتظرنا فى نهاية الشارع.

دخلنا...

ستديو بسيط فى الدور الأرضى لكنه أنيق: أعطتنا مناديل ورق - قدمت لنا القهوة - استرحنا قليلا تعرفنا بعضنا ببعض - هى مانيكان - الفتاة طالبة فلسفة - الفتى طالب طب غير مسيّس، لكنهما سمعا بثورة الطلبة واحتجاز زملائهم فجاءا إلى الحى اللاتينى للمشاركة ولتبين الحقيقة.

فتحت هى الباب، وسارت فى الشارع رجعت قالت اختفوا، تفرقنا أكملت طريقى - اجتزت سان جرمان ووصلت لسان ميشيل، إنى ذاهبة إلى ١١٥ لحضور اجتماع الطلبة العرب، إنه اجتماع مهم ويجب ألاّ يفوتنى.

كان اجتماع الطلبة العرب منعقداً للرد على بعض الطلبة المصريين الذين اجتمعوا قبل ذلك بعدّة أيام، واتفقوا على نشر بيان بجريدة الفيجارو الفرنسية يناشدون فيه **عبد الناصر** بالاستقالة لفشله فى إدارة شئون البلاد.

احتج عديد من الطلبة المصريين، ونشروا بياناً فى جريدة ليموند مؤداه أن هؤلاء الذين يطالبون **عبد الناصر** بالتنحى لايمثلون إلاّ أنفسهم، وأن الغالبية تناشد عبد الناصر بالاستمرار أراد الطلبة العرب المشاركة فعقدوا اجتماعاً بمقرهم، انتهى بالإجماع بإرسال تلغراف **لعبد الناصر**، يهاجمون فيه الطلبة المصريين الذين نشروا بيانهم فى جريدة الفيجارو، ويعربون عن رغبتهم فى أن يبقى **عبد الناصر** فى منصبه.

انتهى الاجتماع بتذييل نصّ التلغراف بالإمضاءات.

كان بوليفار سان ميشيل يعج بالشرطة، إنهم CRS وهو مايماثل الأمن المركزى لدينا، كنت أسكن بميدان الجمهورية فى حجرة صغيرة على السطح، وكان يسكن جوارى بعض الزملاء العرب، كانوا أربعة، ثلاثة فلسطينيين وسوريا واحدا، وكانوا يقطنون الشقة نفسها. قررنا العودة سيراً على الأقدام فالجو جميل كما هى العادة فى الربيع.

اجتزنا جسر سان ميشيل.. كان الحديث يدور حول **عبد الناصر** والوحدة مع سوريا.. فجأة ونحن على الرصيف خرج من شارعين متوازيين وعاموديين على الرصيف الذى كنا نسير عليه عدد من ال CRS أحاطونا وصرخوا: ظهوركم للحائط وأيديكم فوق رءوسكم.. كان هناك عدة شباب فرنسيين غيرنا أحاطونا جميعاً.

لم نكن نعرف ماالذى ينتظرنا . كنا قد سمعنا أن الطلبة الأجانب الذين يحتجزون يرحّلون فوراً إلى بلادهم. شعرت ببرودة تشبه الكهرباء تسرى فى عمودى الفقارى.. وجف حلقى، قال رياض أحد الفلسطينيين هيا لاتخافى - مهم ألا تخافى مهما حدث. استرددت شجاعتى ووقفت ظهرى للحائط، ويداى فوق رأسى أنتظر. بعد وقت لاأعتقد

أنه ليس طويلا، فلم تكن لدى الجرأة للنظر فى الساعة - لكننى شعرت به طويلا، جاءت عربة الشرطة. أدخلونا فيها جميعاً، وسارت بنا العربة حتى حوش المحافظة.. أنزلونا.. بهرتنى المجاملة للنساء، فقد أنزلوا الفتيات أولا.. أيديهم فوق رءوسهم. توجه الطابور إلى عربة أخرى مصفحة بها CRS يحمل مسدساً.

تحدثنا جميعاً. كان هناك عامل يحتج أخرسه ال CRS بصيحة.. كان هناك أيضا قس شاب يحتج - استمر الحديث همساً.

سارت بنا العربة حتى سجن بوجون، أنزلونا ووضعونا فى التخشيبة، ثم أعادوا الكرّة مع النساء والقصر أولا، بدءوا التحقيق..

سألنى المحقق إن كنت أشترك مع الطلبة، خشيت إن قلت الحقيقة أن يعتبر أنى مسيّسة ويزداد الطين بلة - كذبت.. قلت له إننى كنت أزور بعض الأصدقاء فى الحى اللاتينى.

سألنى عن رأيى فى أحداث الطلبة - قلت له إنى معتادة على دخول جامعة القاهرة بالكارنيه أبرزه للشرطة كى يسمح لى باجتياز بوابة الجامعة، ولا يدهشنى وجود الشرطة بالجامعة ولا احتجاز بعض الطلبة فأنا معتادة على ذلك ولم أحتج فى مصر، فمن باب أولى أن لاأحتج فى فرنسا.

نظر إلىّ وكأنه يريد الدخول فى أعماقى أو أن يضربنى، أخذ الإقامة أعطانى ورقة تحل محل الإقامة لمدة أسبوع، طالبنى بالذهاب إلى المحافظة بتلك الورقة، ومعها خطاب ضمان من السفارة، ثم أفرج على كانت الساعة الخامسة صباحاً سألت عن زملاء قادوهم إلى سجنهم فى التخشيبة. وددت انتظار التحقيق معهم والخروج معهم. طالبونى بالعودة إلى بيتى.

كان عند بوابة السجن خمس فتيات، وكان ال CRS الذى قادنا حتى البوابة عدوانيًا سليط اللسان، أهاننا وهو يسير بنا إلى البوابة قال اخرجن أيتها الداعرات، ردت فتاة قائلة: معذور أنت لم تقرأ **أوجست جيبل** حتى تعرف أنك أنت الداعرة.

همست لها، اسكتى فلن يفهم.. نود الخروج.

أما الشرطى العادى الذى فتح البوابة كان رءوفا بنا - قال لنا بحرارة كبيرة عدن إلى أمهاتكن، فالحساء الساخن ينتظركن.

فكرت فى المستشار الثقافى. ما الذى سيقوله إذا عرف أن ال CRS نعتنى وزميلاتى بداعرات. هل عرضت سمعة البلاد للإهانة؟

فكرت - أيضا - أن أعتكف فى بيتى حتى أنسى ماحدث، لكنّ شيئا ما شيئا كدقات القلب العنيفة، التى تسبق الامتحان أو الحب أو المغامرة كان يدفعنى للمشاركة.. الثورة.. مشاركة الثائرين على دخول الشرطة الجامعة. مالم أفعله فى مصر سوف أفعله هنا فى باريس قلعة الحرية. ماذا لو استمرت الشرطة فى تطويق جامعة فرنسا؟

الغل المكبوت يوم دخلت جامعة القاهرة وأبرزت الكارنيه للعسكرى الواقف، وعلى كتفه السونكى، انفجر فى هذا اليوم، تمنيت أن تشتعل ثورة الطلبة، وتمنيت أن أشارك فيها.

كانت كلمات ال CRS ترن فى أذنى، وكنت أود صفعه لكن الصفعة لن تأتى بثمار إلا بحبسى وترحيلى - وددت أكثر من ذلك ووددت كتمان غيظى حتى أفهم أكثر، وأرد يوما على **عبد الناصر**، كيف؟ أنت هنا من أجل الدفاع عنه احترت فى **عبد الناصر** وفى نفسى لم أكن أعرفُ أين نحن بالضبط.

سرنا معا - وصلنا حتى قوس النصر.. دخلنا مقهى، كنا كالأخوات، كالصديقات تعرفنا إلى بعضنا - تبادلنا بعض الجمل - ذهب الخوف، وبدأت الشجاعة، كنا نتحدث عن الاستمرار، أما أنا فكنت أفكر فى مواجهة المستشار الثقافى وطلب الضمان، وأتساءل ماذا لو رفضه وماذا لو رحلونى؟

انتظرنا أول مترو وتفرقنا، وعدت أضغط على جرس الباب الخارجى للعمارة فانفتح الباب دخلت، كان شباك اللوج الذى تقطنه البوابة مضاء، أزاحت الستار، حين رأتنى فتحت باب اللوج وتقدمت نحوى:

- هل خرجت مبكراً - أم أنك عائدة من سهرة؟

- لا لم أخرج مبكرا، لم أعد منذ خرجت بالأمس.

- كيف؟ ليست هذه عادتك.

- كنت فى السجن

- هل كنت بالحى اللاتينى؟!

- نعم

إن حفيدى يود الاشتراك مع زميليه فى الليسيه، ولست أدرى هل أشجعه حتى لايشذ عنهم - أم أنهاه أم ماذا؟ تعالى اشربى قهوة فإنى أعد القهوة لابنى، إنه يأخذ أول مترو.

دخلت - كانت أول مرة أدخل اللوج. أحسست بدفء، كنت فعلا فى حاجة إليه ألم يقل الشرطى اذهبوا لماما، اشربوا حساء ساخناً.

وددت البكاء على صدرها، فكرت فى أمى، هل هى راضية على؟ ومالى ومال السياسة، عدت أتأملها وهى تتساءل بماذا تنصح حفيدها.

شكرتها - وذهبت إلى حجرتى - حجرة صغيرة فى السادس يصلون إليها من سلم الخدم، لم أسترح فى منتصف الطريق كما كنت أفعل فى العادة، ولم أتعب، طلعت السلم فى نفس واحد، جلست أمام الشباك أنظر إلى السماء وضوء النهار يحبو ويضىء الحجرة.

كنت خائفة من **عبد الناصر**، ماذا لو رفضت السفارة إعطائى ورقة الضمان - ورحلونى؟

مالذى ستقوله أمى؟

نمت وأنا أحلم بالثورة، استيقظت فى اليوم التالى - قالوا لى إن مظاهرة كبيرة قامت وإنه كان فى صفوفها الأولى أساتذة مرموقون منهم جوائز نوبل ومنهم جوليون وأسامى كبيرة حزنت أنها فاتتنى.. وذهبت فى المغرب إلى الحى اللاتينى علنى أسمع شيئا.

فى الصباح ذهبت إلى السفارة أعطانى المستشار الثقافى خطاب الضمان بعد أن أنبنى وذكرنى أنى لست رجلا حتى أدس أنفى فى تلك الأمور، كان تواجدى مع الطلبة العرب من أجل الدفاع عن **عبد الناصر** هو الذى ترافع على أمام المستشار الثقافى.

أخذت الورقة وجريت إلى المحافظة. دهشت أنهم لم يردوا لى الإقامة بل أعطونى ورقة أخرى هى إقامة لمدة أسبوع آخر.

وماذا بعد الأسبوع؟

تصارعت فى داخلى مشاعر عدة، إننى طالبة علم، وأود مواصلة تعليمى لكننى جئت إلى باريس كى أفكر، أتعلم كيف أفكر فالذى تعلمته فى القاهرة هو حل بعض المعادلات وبعض الحلول لبعض المسائل ـ لكن منذ ٥٦ ومشكلتى أصبحت مصر ـ مصر المعادلة الصعبة .. مصر الطموح ـ بلا إمكانية بشرية، فنظرة عابرة سريعة على المقررات فى مصر، والمقررات المناظرة فى جامعة مثل جامعة باريس التى ذهب إليها بعض الزملاء فى ليسيه القاهرة بعد البكالوريا تجعلنى لا أثق بها وأرى المستقبل كالسراب.

على أى الأحوال فقد قررت الاشتراك فى أحداث الطلبة إذا استمرت الأحداث بجامعة باريس، كانت فى رأسى قلعة للحرية من ناحية، كانت بداخلى صرخة مكتومة منذ دخلت جامعة القاهرة، صرخة تود أن تخرج استبعدوا الشرطة عن الجامعة، صرخة دفاعاً عن الحرية، صرخة فى وجه قهر الرأى وقهر عقل الشباب وكل من يود التفكير بعيداً عن القالب المفروض عليه من السلطة.

احترت فى مشاعرى نحو عبد الناصر، هل هو الرجل الذى أود أن أصرخ فى وجهه .. علمتنا الذل والجبن .. أم هو القائد الذى يجعلنى أرتعد فرحاً به حين يخطب ويحثنا على المضى بمصر إلى الأمام وجعلنى أنا وزملائى طلاب الفيزياء والرياضيات نرى أملا فى المستقبل حين إنشاء مؤسسة الطاقة الذرية، ونادى بأن يكون فى مصر تقدم علمى مبين .. أطلق شعار لقد فاتنا عصر البخار وعصر الكهرباء ولن يفوتنا عصر الذرة.

أفقت من أحلامى على الباب، ثلاثة فرنسيون، زميلة وخطيبها وصديق لهما.

وددت الرفض، لكن الإغراء كان قويًا، وأود التواجد حيثما وجدت الأحداث، احترت فيما أجيب فى النهاية قلت لها سأبقى معكم لكن حتى ١١١، النادى المصرى، فمن الأفضل أن أكون مع مواطنّى بعدما حدث لى.

ذهبت معهما لا عساكر، ولا CRS ولاشىء لقد انسحبوا حتى نهاية التفاوض.

وصلت إلى ١١١ كان بعض الطلبة المصريين موجودين، وكان هناك أيضاً بعض المبعوثين من الحاصلين على الدكتوراه والذين جاءوا فى منح دراسية لتحديث معلوماتهم، كان الحديث دائرا حول أحداث الطلبة تارة، وحول أحوال مصر تارة أخرى.

حضر أحدهم. يلهج قائلا الطلبة بيخلعوا بلاط الشارع، ويعملوا سدود فى الشوارع حول الجامعة.

خرجنا شلة اتجهنا إلى أقرب شارع يقوم فيه الطلبة بمثل ذلك العمل، سألنا قالوا إنهم سيقومون بعمل حوالى ٧٠ سداً من الحجر بعد اقتلاعه من الشارع وذلك فى الشوارع الجانبية التى تحيط بالجامعة، ذهبنا إلى بيت زميل يقطن أحد هذه الشوارع للفرجة. كان الطلبة يعملون كالآتى: واحد يقتلع البلاط، ويعطيه لآخر فيعطيه لآخر حتى يصل إلى مكان السد، ثم يرصون خلف السد بعض السيارات.

وقفنا للفرجة فى شرفة الزميل وزوجته اللذين استقبلانا مرحبين فى البداية، لكن بعد أول هجمة للـ CRS «فى حوالى الواحدة صباحاً، بدأ يضجران بنا فهما لايستطيعان طردنا ولاهما عادا مرحبين بنا.

هجمت الشرطة:

كان أهل الحى قد أعطوا الطلبة الأكل وبعض الماء.

قنابل غاز.

أخذ الدخان يتصاعد حتى الطابق الخامس حيث كنا ثم أخذت العربات فى الاشتعال وأخذ الطلبة فى الصياح: ماء، رشوا ماء، اندفع سكان الحى إلى شرفاتهم يرشون الماء حيثما اتفق، وأخذت بعض السيدات فى الإلقاء بقطع القماش كى يستخدمها الطلبة كمامات.

بعد وقت بدءوا فى الانسحاب صارخين Le quarter Latin esta nous سلموا آخر سد فى الخامسة صباحاً.

علمت فيما بعد أن هدفهم كان الصمود حتى الفجر لإثبات أن هذا الحى ملكهم ولايملك أحد ولاحتى الحكومة طردهم منه.

فى الخامسة كان النهار قد بدا، وبدا الشارع كالخرابة سدود وعربات محروقة وآثار معركة.

خرجت أنا وزملائى أثناء تغيير الوردية وحمدا لله أنه لم يقبض علينا فالشرطة كانت مشغولة عنا.

عدت إلى حجرتى سيراً على الأقدام رغم أنها كانت بعيدة فقد رأيت أن المشى قد يشفينى من آثار الدخان الذى استنشقته طوال الليل

سألتنى البوابة أين كنت؟

قالت لى إنهم يرتبون لمظاهرة كبيرة للغد وإنها محتارة هل تشجع حفيدها للاشتراك مع زملائه، كى لايقل رجولة عنهم ـ أم تنهاه عن الاشتراك حتى لا يصيبه أذى؟ فقد سمعت أن بعض القنابل التى ألقيت كانت حارقة ـ وأن بعض الغازات كانت سامة.

احترت فيما أجيبها

احتسيت القهوة معها، سألتها أن تنبئنى بميعاد المظاهرة، التى ستبدأ من ميدان الجمهورية حيث تقطن.

ردت علىّ

قالت لى أنت فتاة جيدة

تركتها، وذهبت لحجرتى كى أنام قليلا.

أنبأنى حفيد البوابة بموعد المظاهرة وهو يعطينى البوسطة.

فى الموعد نزلت، قابلتنى البوابة قالت لى إنها قررت أن يشترك حفيدها فى المظاهرة حتى لايقل نخوة على زملائه.

ذهبت إلى ميدان الجمهورية كان كما يقول المثل «ترش الملح مايتزلش»، أطباء وصيادلة، وعمال ومعلمون وطلبة، مئات كثيرة من الشعب، احترت أين أقف ومع من؟

بدأت المظاهرة، كان الشارع مملوءا مليئاً، ومن هم ليسوا فى المظاهرة كانوا على الطوار يشاهدون المظاهرة، أنبأونا أن بالشارع مليوناً ونصفاً من البشر، وصلنا بعيداً فى الطرف الآخر من باريس.

مرة أخرى ترش الملح مايقفش جموع كثيرة من الشباب وقد قرب النهار من نهايته.

أمرونا بالاتجاه نحو السوربون. اتجهنا إليها. وفوجئنا بأن الطلبة بدءوا في احتلال مبنى الجامعة العتيدة، دخلت مع من دخلوا مدرجاً متوسطاً أصدرت فيه تعليمات باحتلال جميع المدرجات وتعليق يافطة على باب المدرج المحتل بهوية اللجنة التى تحتله، كما أنبئونا بضرورة استمرار احتلال المدرج ٢٤ ساعة. لم يكن عددنا تزايد.

فى الصباح كانت السوربون تموج بالجماهير.. لافرق بين أجنبى وفرنسى وأوروبيين من جنسيات عدة وأفارقة وعرب وأمريكا الجنوبية..

وجدت تلميذاً فى الخامسة عشرة أو السادسة عشرة واقفاً أمام مدرج خال، سألنى إن كان يمكنه احتلال المدرج من أجل مناقشة قضايا المدارس الثانوية. قلت له إنى عملت بالتدريس ثلاث سنوات ويمكننى الاشتراك معه، تشجعنا وكتبنا لافتة تقول إن هذا المدرج الخاص باللجنة الثورية لليسيهات. وجلسنا، لم تمض ساعتان إلا والمدرج ملىء بالأساتذة وبالطلبة، وبدأت المناقشات حادة جادة غاية فى الجدية حول مناهج التاريخ حيث احتج البعض على إبراز نابليون على أنه شخصية فذة بينما هو فى الواقع ديكتاتور واستعمارى.. تساءل بعضهم عن ثورة كوبا ولِم تدرج فى مقرر التاريخ.

بعد قليل شعرت أننى غير معنية بالمناقشة فخرجت أبحث عن مدرج آخر فى موضوع آخر، كان هناك مدرج قضايا المرأة تساءلت إن كانوا سيسمعون أوجست - بيل أم يناقشون مسائل أخرى.. وذهبت أبحث مرة أخرى عن مدرج، وجدت ضالتى فى مدرج ديكارت أكبر مدرجات السوربون كانوا يناقشون فيه مفهوم الثورة، وكانت المناقشة حادة عنيفة، لكنها أيضاً عميقة بين فصائل اليسار من ماركسيين وبين الفوضويين وأيضاً المعتدلين من الاشتراكيين.

كانت الجنسيات عديدة والاتجاهات عديدة وألوان الوجوه جاءت من شتى أقطار العالم. بين الحين والحين كان يجىء طالب أو طالبة، يطلبون ٣ أو ٤ متصارعين لم أكن أعرف لماذا، لكننى بعد أن أعادوا الكرة مرات، رفعت يدى مع المتطوعين وذهبت معهم، كان الهدف الذهاب إلى المصانع لحث العمال على الإضراب، كان حظى مع مجموعة ذاهبة إلى عمال المطابع فى ضاحية من ضواحى شمال باريس.. استقبلنا مندوبة النقابة، وبختنا، كادت تطردنا قائلة مانحن إلا طلبة عالة على المجتمع لاندفع إيجار شقة ولاكهرباء ولا غاز وإن النقابة غير راضية عن هذا التخريب.. لم نناقشها كثيراً وخرجنا نوزع منشورات الجامعة على شباب العمال، الشباب فقط.

فى اليوم التالى ذهبنا إلى مصنع آخر فى ضاحية أخرى وجدنا العلم الأحمر. فوق المصنع والعمال مقيمين بالداخل والباب مغلقاً وعليه حراسة.. طالبت المدير، حين أتى بعربته الفخمة، بالعودة من حيث أتى.

اطمأننا أن الحزب الشيوعى الذى كان يرفض حركة الطلبة مع الحركة وأن كل شىء على مايرام.

عدنا إلى الجامعة.

فى محاولة لى للبحث عن مدرج آخر وجدت مدرج العالم الثالث. تعرفت إلى اثنين من المشرفين عليه كانا من الطلبة العرب «دخلت أستمع إلى المناقشات الدائرة حول الاستعمار وحول نقد حركة الطلبة التى أخذت على عاتقها تعرية الوجه الرأسمالى للغرب ولم تنتقد وجهه الاستعمارى، وقلنا إن هذه مهمتنا نحن.

ناقشنا ضمن ماناقشنا موقف العمال العرب والعمال البرتغال فى فرنسا وطبع منشور صفحة بالفرنسية لشرح وضع العمال الأجانب فى فرنسا.. فى ظهرها صفحة بالعربية أو البرتغالية.. نشرح للعمال المعنيين فى لغتهم عن وضعهم كعمال مقهورين يتقاضون رواتب أقل من الفرنسيين الذين يقومون بنفس العمل ولايتمتعون بحقوق عدة من التى يتمتع بها العامل الفرنسى.

كنت ضمن الطلبة الذين وقع عليهم الاختيار لتوزيع هذا المنشور، وكان علىّ أن أذهب فى الصباح الباكر إلى مصنع عربات ستروين.

كان الوقت ليلا، وكنت قد سمعت أن المناقشات حادة فى مسرح الأوديون (الكوميه وفرنسيس) أخذت المنشورات وذهبت إلى المسرح الذى لم يكن يبعد كثيراً عن السوربون، هناك كانت المناقشات حادة حول المسرح الشعبى والمسرح البورجوازى.. على باب المسرح قابلنى رجل قال إنه قادم بعربته من مارسيليا وسألنى إن كانت الثورة قد اندلعت! لم أستطع منع نفسى من الابتسام، أية ثورة؟ إنها مجرد مناقشات، قال إن محطات البنزين أغلقت وإن هناك عشرة مليون مضرب، لم أبال، دخلت المسرح، أتخذ لنفسى مكاناً فى أحد الألواج.

قُبيل الفجر بقليل، فتحت عينى على فتاة تضع على ذراعها علامة الصليب الأحمر تقول لى: هل أنت أحسن؟

- هل أغمى على؟هل غافلنى النوم؟

كل مافعلته هو أنى سألتها عن الساعة حتى أذهب إلى المصنع لتوزيع المنشورات.

أدركت أن فى كل مكان يحتله الطلبة وحدات إسعاف، فالكل مرهق لاينام جيداً ولا يأكل جيداً، وقد يدركه التعب فى أية لحظة.

عدت إلى الجامعة صباحاً بعد توزيع المنشورات، كان مدرج العالم الثالث به محاضرة يلقيها أحد الأساتذة الفرنسيين المختصين بتنمية العالم الثالث، وجدت بين الحاضرين بعض الطلبة المصريين اليساريين وعديداً من طلبة شمال أفريقيا وأفريقيا السوداء.

كانت المناقشة غير حادة حتى وقف طالب من كينيا.. شديد اللهجة.. يقول للأستاذ الفرنسى إن الغرب يصدر الثوار المزيفين الذين يبحثون عن السلطة وليس الثورة الشعبية، والذين حين يستقرون فى منصب يكتفون بمكتب من خشب جيد وموديل شيك.. أما الثورة الحقيقية فلن تجىء يوما - من تلامذة الغرب بل ستخرج من الأحراش، إن كان مقدراً لها أن تخرج فى الليل، فى ذات اليوم جاء سارتر لمدرج ديكارت. أو مدرج الثورة قابله الحاضرون بالصفير وبالاحتجاج على موقفه المائع

وعلى تأخر وصوله إلى هذا المدرج، امتص الرجل العاصفة، وبدأ يتحدث بعد أن هدأ الجو، لم يضف كثيراً ولاجديداً على ما قدمه الشباب من آراء ومفاهيم - سئمت الجلسة وحديثه وخرجت، لم آكل شيئاً، واحتسيت بعض القهوة.

كان الطلبة فى المقهى يتحدثون بقوة وحماس - لاأحد يعرف أحداً لكن للكل قضية واحدة، المستقبل، مستقبل الثقافة والعلم وأشياء كثيرة.

علمت منهم أن هناك فى كلية العلوم مناقشات دائرة حول تحديث العلم وإدخال العلوم الجديدة مثل علوم الحاسب إلى الجامعة، ومناقشات أخرى عن جدوى الرسائل التى لاتهدف إلى تطوير الصناعة والتى تنتهى على أرفف المكتبات ولايقترب منها أحد بعد مناقشتها.

كنت قد بدأت رسالة عن الإحصاء الطبى، وقد اخترت هذا الموضوع بعد عملى مدة سنة كباحثة فى وزارة الصحة الفرنسية.. سألت نفسى بعد أن ذهبت إلى كلية العلوم يوماً.. ماجدوى الرسالة فهى حتى إن طبقت، فلن تستفيد منها مصر فى شىء.

بهرتنى العلوم الحديثة التى كانت موضوع النقاش فى أحد المدرجات فقررت الاكتفاء بهذا القدر من الإحصاء، ودراسة إحدى تلك العلوم الحديثة، ومن ثم عدم التقيد بالحصول على دكتوراه. عدت إلى حجرتى مكتفية بهذا القدر من الجولات فى المدرجات والاستماع إلى المناقشات والاشتراك فيها.. وددت الاختلاء بنفسى والتفكير فى بلدى وفى مستقبلى وربما التفكير فى العودة.

بعد أن قضيت بضعة أيام أفكر، استقر رأيى على دراسة علوم الحاسب وأيضاً الالتحاق بكلية الآداب فقد اكتشفت أنى مازلت غير مثقفة وينقصنى كثير حتى أستطيع التفكير بطريقة واعية ، غير معتمدة على الارتجال والحدث.

بعد بضعة أيام استقررت واستردت نشاطى وحيويتى، فقررت القيام بزيارة إلى الجامعة، كان الإضراب مازال مستمراً فذهبت سيراً على الأقدام قبل أن أدخل الجامعة، أتى الـ CRS وسدوا الشوارع الجانبية التى تحيط بالجامعة فكرت ماذا أفعل، لاأستطيع الخروج من الحى اللاتينى دون إبراز بطاقتى، وقد يكون فى ذلك مغامرة ولاأستطيع دخول الجامعة فقد يقبض على كل من فيها.

كان بالشارع الذى كنت أسير فيه مطعم صينى قلت أدخله، لكن ربما استمر الحال هكذا حتى يغلق المطعم أبوابه ماذا بعد؟

كان هناك أوتيل من تلك التى يسكنها الطلبة طوال العام الدراسى ملاصقاً للمطعم، فدخلت سألت الحارسة عن حجرة - كانت طالبة يوغسلافية، ترددت لحظة وسألتنى كم يوماً. قلت يوماً واحداً، قالت: الشرطة - قلت دون تردد: بكم؟ أعطتنى حجرة فى سادس دور.

لم أنم تلك الليلة من الدخان، فرغم أنى أغلقت النافذة وأسدلت الستائر إلا أن الدخان كان يملأ الحجرة، الرعب أيضاً فلم أكن أعرف كم من الوقت سيأخذه سقوط السوربون فى يد الشرطة، فى النهاية نمت.

قبل أن تسلم الطالبة اليوملساقية الدوباتجية فى الليل عملها - طلبتنى فى التليفون قالت: لقد ذهبوا، نزلت ألقيت عليها بالتحية والشكر - وعدت إلى حجرتى فالحركة بالنسبة لى لم تنته بعد، بل قد بدأت.

ذهب على الذوبان فى حياتى الباريسية والثورة على التخلف واحتل مكانه الثورة على الغرب ولم يعد همى «أنا»، بل أدركت بما كان مبهما فى ذهنى ٦٧ بعد النكسة وهو أننا لن نستطيع الخروج مما نحن فيه. تعلمت فى باريس أن هارفارد بل به ٧٥٪ من الذين لايقرءون ولايكتبون.. كما يقول الطالب الكينى إن الثورة ستخرج من الأحراش.

سألنى أحدهم:

- ألم تخشى القبض عليك والترحيل؟

قلت:

- ربما لكننى أخذت من فرنسا فى تلك الأسابيع القليلة ما لم أكن أحلم بأخذه.

[٣]

كوتونو

خرجت من المعهد فى أحد أيام يوليو مثقلة بالإرهاق والقلق واليأس فقررت أن أعطى لنفسى أسبوعين إجازة.

مرّ يوم ويوم آخر ثم وجدتنى أعانى الفراغ، زاد اهتمامى بشئون البيت: نظامه، ترتيبه، نظافته.. لكن كيف؟ العمر الافتراضى للبياض ولبلاط الأرض قد انتهى، وبات ملحاً إعادة البياض وتغيير البلاط، ناهيك عن التنجيد واستبدال الستائر التى بدأ لونها يزول... ويبدو عليها الجرب.

لم أنتبه لكل ذلك وأنا أجرى وراء الحياة اليومية، يوم يجر يوماً - ولا أفكر فى أى منهما إلا كقطعة زمنية يجب علىّ أن أقضيها، ويجب أن تمر بين العمل والأكل والنوم والتفكير فى أيام أفضل.

مع مرور الوقت باتت الأيام الأفضل وهماً فكل يوم يمر يأتى بقسوة تضاف إلى قسوة الذى سبقه.. النقود تقل والدواء يغلو والعيش يصعب.. واليأس يتسرب إلى الحياة.. يمحو تدريجياً الحماس والحلم.

قبل أن تنتهى الإجازة جاءنى تليفون: قبلتنى وزارة التعليم فى بنين كمدرس إحصاء بمعهد الاقتصاد القومى هناك، وذلك رداً على طلب كنت قد تقدمت به قبل عامين.

بدأت إجراءات السفر متثاقلة الخطى، لكن سرعان مادبّ فىّ النشاط متضافراً مع الخوف من المجهول، أغمضت عينىّ عن الخوف..وقّعت العقد، حزمت حقائبى وسافرت.

أكاد أجزم بأننى ركبت الطائرة وكأننى تحت تدويم مغناطيسى. لم أفكر لحظة فى كيف سأسافر، وكيف سأصل، وكيف سأعيش، وكيف، وكيف، تركت بيتى وعملى وحياتى الرتيبة المملة لكنها آمنة وسافرت.

ركبت الطائرة المليئة بالأفارقة وقلبى يدق: فرحاً أم خوفاً؟ لاأدرى. عاد إلى عينى بريقها فابتسمت أمام مرآة الطائرة.

أفريقيا!

يالها من تجربة!

نزلت فى مطار لاجوس أبحث عن الطائرة التى ستنقلنى إلى كوتونو قالوا إنها ستتأخر ثلاثة أيام، لم أصدق. الفيزا لـ٤٨ ساعة فقط، ماذا أفعل! ذهبت لمكتب شركة مصر للطيران، قادنى أحد الموظفين - نيجيرى - إلى صالة الترانزيت.. أوصلنى وحقائبى وذهب. جلست أنتظر عودته. قال لى أحدهم إن الطائرة تأخرت وإنها ستقلع فى منتصف الليل، قلت أنتظر وماعسانى فاعلة غير الانتظار.

مرت ساعة.. مرت ساعة أخرى، ابتسم ضابط الأمن، أشار إلى رجل أبيض يحمل حقيبة: قال الضابط النيجيرى: لك زميل؟ إنه ينتظر طائرة كوتونو، شعرت ببعض الأمل. تساءلت: لمَ شعرت ببعض الطمأنينة؟ ألأن الرجل أبيض.. ألأنه غريب مثلى؟ أم لأن مجىء الطائرة أصبح أملا وليس حلماً؟

تحدثت إليه قليلا: هولاندى، رجل أعمال، فى منتصف الليل قالوا: ليست هناك طائرة، بدأ الرجل يرتبك.. ليست لديه تأشيرة. لايستطيع الخروج من المطار. قال إنه متعب ويود النوم، سأل عن فيزا. أنا معى فيزا لكن السفير حذرنى من المبيت فى لاجوس لذا أخذت طائرة الأربعاء... ما العمل؟ ماالعمل والفيزا لمدة ٤٨ ساعة فقط؟ يقال إن «إير أفريقيه» ليست لها طائرات لكوتونو... قبل ٣ أيام. لاأعرف أحداً فى هذا البلد، ومعى نقود محدودة... يعلم الله كيف دبرتها.

جاء رجل الأمن قائلا للهولاندى إن الفيزا ستكلفه مائة دولار، أعطاه مائة الدولار وجواز سفره وظل جالساً أمامى ينتظر، بدأ قلبى يخفق من الخوف، فرغم عدم معرفتى بالهولاندى إلا أن وجوده جالساً أمامى ينتظر الطائرة نفسها كان يشعرنى بقدر من الطمأنينة - فهناك أحد يقتسم مصيرى - وكنت أتمنى أن يظل جالساً هكذا حتى يجدوا لنا حلا نحن الاثنين.. لكنه قال إنه بحاجة إلى النوم وإنه سيغير طريقه إلى أكرا.

حضر رجل الأمن ومعه الفيزا.. أعطاه الهولاندى بعض النقود.. ودّعنى... أخذ حقيبته وذهب.. ظللت وحقائبى. قررت انتظار الصباح حيث أنا فلا جدوى من التفكير الآن. غلبنى النوم. لم أعد وحدى بصالة الترانزيت كان عديد من الأفارقة قد جاءوا لقضاء الليل.

فى السادسة بدأ بعضهم صلاة الفجر، استيقظت، كان لون السماء أزرق قاتماً. أول فجر فى أفريقيا.. لا بأس. اغتسلت وسويت هندامى. ذهبت إلى الكافيتيريا، بدا لى الطعام لذيذاً رغم أنه كان عاديا. تفاءلت.. سوف يكون يوماً جميلا.

فى السابعة ذهبت إلى مكتب شركة مصر للطيران.. حجرة صغيرة ضيقة.. بها ثلاثة مكاتب، استقبلنى الموظف النيجيرى الذى قادنى بالأمس إلى صالة الترانزيت قائلا: أما زلت هنا؟ قلت: نعم، ردّ: ليست هناك مشكلة، سأبحث لك عن طائرة وعاد إلى عمله.

سألت عن المدير قالوا لم يحضر بعد، ذهبت إلى صالة الترانزيت وعدت بحقائبى، نظروا إلىّ بدهشة فى مقر الشركة. لم أبالِ، أدخلت حقائبى فى الحجرة التى تسع - وبالكاد - المكاتب الثلاثة وجلست على الكرسى الوحيد المتاح.

جاءت موظفة بيضاء، علمت فيما بعد أنها من أصل روسى تقيم فى لاجوس. سألتنى عما أنتظر.. شرحت لها الموقف كنت بالأمس، سمعت رجل الأمن المسئول عن صالة الترانزيت يقول للهولاندى: إنه يمكن أن يوصله بسيارته حتى حدود بنين. قمت أدرس الخريطة المعلقة على الحائط. ساعة بالطائرة يمكن أن تكون ٣ أو ٤ بالسيارة - سألت الفتاة عن سيارة قالت إنها يمكن أن توصلنى حتى كوتونو بعد أن تنتهى من عملها بالشركة، لكنها ترى أن حقائبى كثيرة وأن ذلك قد يسبب مشكلة على الحدود.

أخيرا وصل المدير - وهو نيجيرى - شرحت له الموقف وقلت له إن الفتاة إذا أوصلتنى فسوف آخذ بالى منها سكت، ثم قال: اتركيلى أفكر، وذهب لعمله. كانت طائرة شركة مصر قد عادت من أبيدجان وسوف تقلع عائدة إلى مصر بعد قليل - كان النهار قد انتصف وأنا لا أعرف مصيرى بعد.

عاد الرجل ليقول لى إنه سيتولى توصيلى بنفسه لكنه بحاجة إلى ١٥٠ دولاراً أدفعها قبل الرحيل وأن السفر سيكون فى الثالثة بعد الظهر - لم يكن أمامى خيار. أعطيته النقود وذهبت لتناول الغداء بدعوة من شركة مصر للطيران.

فى الرابعة تقريبا غادرنا المطار فى «جيب».. المدير والسائق، وأحد موظفى الشركة، وهو أيضا نيجيرى. حين خرجت العربة من لاجوس بدأت أرى الخضرة والأشجار وأسواق أفريقيا وزرقة السماء. رغم الموقف وجدت نفسى أبتسم وشىء من الفرحة يخفق فى قلبى: صحة ياأفريقيا!

بدأ الخوف يتلاشى رغم أننى لم أكن أعرف إلى أين هم ذاهبون بى، أحببت الطبيعة المحيطة بالطريق. ظللت أنظر بلا كلل إلى تلك الطبيعة التى طالما سمعت عنها أو شاهدتها على الشاشة، والتى بدت لى فى هذا اليوم ملك يدى.. بل ملك عينى.

نظرة.. زرقة

بعد ٣ ساعات وصلنا إلى الحدود، لم أصدق نفسى، إذن لم يخدعونى، المشكلة الآن فى فيزة بنين. فى مصر قالوا لى إنى سآخذها فى مطار كوتونو، وإن موظف السفارة سيكون فى انتظارى. والآن: لا مطار ولا موظف، ما العمل؟ تركت مدير الشركة يتصرف رأيته يدفع كثيراً من النقود.. فى كل خطوة يدفع - مع كل موظف يدفع.

أخيرا دخلنا بنين.

قال لى موظف الحدود: خذى الفيزا عند وصولك. لم تكن كوتونو تبعد كثيرا عن الحدود. وصلنا عند الغروب.

بقى أن نبحث عن السفارة، إنها فى - طريق المطار. هذا كل ماأعرفه، فلا رقم ولا اسم شارع ولا حى. سألنا. ظللنا نسأل حتى وصلنا. استقبلنى حارس السفارة مبتهجا، فيبدو أنهم بدءوا يقلقون علىّ حين لم تصل الطائرة وعلموا أن الرحلة ألغيت.

أنزلت حقائبي. شكرت مدير الشركة أردت إعطاءه ٥٠دولارا إضافية رفض.. حيّاني. حيوني جميعا وذهبوا عائدين إلى نيجيريا.

قبل أن أُدخل حقائبي جاءت سيارة بها شاب تحدث إليه الحارس فنزل يحييني: إنه الملحق الدبلوماسي، أخذني وأخذ الحقائب واتجه إلى أوتيل قريب من السفارة.

لا أصدق نفسي - حقيقة وصلت؟ حقيقة سأنام على سرير وآخذ دشاً وأبدل ثيابي؟

أوصلني الملحق وقال إنه سيعود بعد ساعة، كنت قد ارتديت لهذه الرحلة أغلى ثيابي وأحلاها، حتى أبدو في منظر معقول.. لكن بعد كل ماحدث تهدل الثوب. فكرت في إرساله للغسيل فقد أفهمني الملحق في الطريق أنني سأقابل الوزير.

قبل أن أفعل أي شيء طلبتُ إدارة اللوكاندة لأطلب غسيل الثوب. بعد ذلك بدت الأمور سهلة. فتحت إحدى الحقائب أخرجت اللازم، واللازم فقط، أخذت دشاً واستعددت لموعد الملحق، الذي دعاني في هذا اليوم إلى العشاء.

بادرني بقوله: «إن تلك هي العادة. لاتصل طائرة «إير أفريقة» ويحتاس. البعض يلجئون لسفارة مصر في نيجيريا، والبعض يتصرف لكن الطريق الأسلم هو طريق أبيدجان، المشكلة أنه أغلى. أضاف قائلا.. واحد فقط وصل من لاجوس على طائرة «إير أفريقة» لكنه وصل دون حقائبه.

تساءلت، لمَ لايعطوننا التذاكر عن طريق أبيدجان خاصةً في أول رحلة؟ في تلك الليلة نمت... نمت من التعب - قمت فرحة متفائلة - شجاعة. سأستريح الويك إند حتى أقابل الوزير، وأنا في أحسن أحوالي غداً الجمعة وسوف تتصل السفارة لأخذ الموعد.

في يوم الجمعة حضر الملحق الإداري لاصطحابي إلى السفارة، طلبوا مني بعض الأوراق وطلبوا جواز السفر من أجل فيزة يدين، ومن أجل الإقامة سألوني إن كنت أود سلفة عن مرتب أول شهر أو إن كان معي نقود تكفيني شهراً، كان ذلك شيئاً جميلا.. وسرّني استقبال هؤلاء الشباب لي.

في حوالي الثالثة اصطحبني محاسب السفارة إلى البنك ثم اصطحبني إلى السوق حيث استبدلنا بعض الدولارات. قال لي: إن سعر السوق أفضل بكثير من سعر البنك.

دعاني على الغداء.. أوصلني إلى اللوكاندة وتركني.

اتصلت بالقاهرة طمأنت العائلة عليّ وصولي إلى يدين. لست أدري حتى الآن لم تصورت أنهم على علم بالمخاطر التي كان محتملا أن أواجهها... ودهشت أنهم أخذوا وصولي ببساطة وكأنه أمر هين أو حتمي.

أخذت في التجوال في حديقة اللوكاندة.. غابة جوز هند - أشجار موز.. بعض الأشجار المزهرة.. ألوان زاهية - لوحة رائعة بهرت عيني! شيء جميل أراح صدري. طلبت الأكل في حجرتي ونمت مبكرا.

قابلت في البنك طبيباً مصرياً نصحني بتغيير اللوكاندة والذهاب إلى لوكاندة أخرى أرخص وأعطاني اسم اللوكاندة. اخترت أن يكون هذا التغيير بعد مقابلة الوزير.

يوم السبت جاءوني بثوبي، ثوب الرسميات مغسولا مكويا... في أحسن أحواله أدركت بعد أن درست الجو أن أغلب الثياب التي أحضرتها معي لا لزوم لها ولن أرتديها لأنها لاتناسب المناخ فيبدو أن هذا الحر الشديد هو شتاؤهم أم أن الحر الحقيقي قادم ومعه الرطوبة بعد بضعة أشهر!

رتبت أفكاري أخرجت الكتب. منذ حوالي ٢٠ عاما كنت في الجزائر، كنت أدرس هذا المنهج. وتوقفت عن التدريس لأتفرغ للأبحاث طوال هذه السنين، اشتريت من القاهرة بعض الكتب الحديثة في نظرية الاحتمالات وفي الإحصاء.. وحرصت على أن يكون ضمنها بعض الكتب التي تتضمن تمارين. علمت أنه باقي شهر على بدء الدراسة لكنني لم أكن أعلم شيئا عن السنة الدراسية أو عن المقرر إلى آخر هذه التفاصيل التي تساعدني على عمل برنامج لتحضير الدروس. قلت لا بأس من القراءة فالوقت طويل وأنا وحدي وعليّ التغلب على الشعور بالصمت.

يوم الاثنين أبلغوني أنه عليّ المرور على السفارة فسوف أرافق السفير في زيارته إلى وزير التعليم في العاشرة صباحا.

حرصت على أن أبدو في أحسن أحوالي، فأنا مصرية. بدت مصر في تلك اللحظة عزيزة عليّ قريبة من قلبي، تساءلت لماذا لاأشعر بهذا الإحساس كل يوم وأنا في مصر،

فكل يوم في مصر معركة وكل يوم حب كبير وكل يوم محسوب علينا كواجب قومي.

لم يكن مبنى الوزارة أنيقاً أو جميلا أو حديثا ذكرني بمباني مصلحة الرومين، في أرياف الدقهلية مبانٍ قديمة، طرازها من قرن مضى.. متواضعة الحجم مبعثرة تضمها حديقة جرداء إلا من بعض أشجار المانجو يحيط بها سور متوسط العلو.

توقفت عربة السفير أمام المبنى الرئيسي الذي لايختلف عن المباني الأخرى في شيء إلا في وجود حرس به، في الدور الثاني استقبلونا، أدخلونا في صالون متواضع غاية في التواضع.

حضر الوزير ثم اثنان من معاونيه. علمت فيما بعد أن أحدهم هو مستشاره العلمي والآخر مدير مكتبه. قدمت له أبحاثي قال إنه قرأ الورق الخاص بي ويسره أن أكون بينهم، قال المستشار العلمي إنني سأدّرس بمعهد الاقتصاد القومي، وقال مدير مكتب الوزير إنه سيقوم بتدبير سكن لي في أقرب فرصة. أوصلني السفير إلى اللوكاندة وأوصاني حتى لاأبدد نقودي.

جلست وحدي أفكر في الوزير.. أكاد أجزم بأنني لم أر إنساناً ذا منصب بهذا التواضع وبهذه البساطة، وأيضاً بهذه الصراحة وهذا الوضوح... في عرض مشاكل العلم ومشاكل التعليم في وطنه.

ازداد حماسي، لم أعد فقط المصرية التي يجب أن تشرف بلدها بل بتُّ أيضا الإنسان الذي يجب أن يسهم - مهما تضاءل حجم إنجازه - في بناء وطن. هذا الوزير الذي سميته بيني وبين نفسي الوزير الجميل - جميل في حبه لبلده... جميل في تحمل مسئولية شعب فقير.. لكنه شعب ذو إرادة باختيار الثقافة محوراً أساسيا لنموه الإنساني والحضاري.

بدأت أدرك - رغم مضي أربعة أيام فقط - لمَ يسمون هذا البلد «الحي اللاتيني الأفريقي».

بدأت أيضا أستعد لمقابلة مدير المعهد وربما أساتذة آخرين كما وعدني المستشار العلمي للوزير.

تركت التفكير في الوزير وفي وزارته جانبا حتى أعد نقودي. أحاسب اللوكاندة

وأنتقل إلى تلك التى أشار علىّ بها الزميل الطبيب. ذهبت أولا وحدى دون حقائبى ودون الاستعانة بالسفارة. رأيت الحجرة.. ضيقة، مظلمة نظافتها مشكوك فيها. لكن لابأس فالنقود - السلفة - يجب أن تكفينى شهرين وثمن الليلة هنا ربع ثمن الليلة فى اللوكاندة التى أقيم بها.

مررت بالسفارة، قلت للملحق إننى نويت تغيير سكنى لكن ليس معى جواز سفرى فقد أخذوه للإقامة، اصطحبنى. حاسبت اللوكاندة ثلاثة أيام - مرتبى فى شهر وأنا فى مصر. فى الطريق ظننت أننى أبالغ حين قلت للملحق إن علىّ تحضير الدروس وإننى لن أرى من الحجرة إلا المكتب والكتاب الذى أقرؤه أو الورقة التى أكتب عليها، فيما بعد اكتشفت أننى قلت الحقيقة فبعد مقابلتى لمدير المعهد والأساتذة، وبعد علمى بالمقرر كانت الورقة والكتاب هما كل مارأاه وأنا أمضى الساعات وحدى بتلك الحجرة التى إذا أشبهت شيئا فهى تشبه الزنزانة، لم تكن الحياة سهلة فى تلك اللوكاندة فالرواد كثيرون ومن كل نوع وصنف، بعض الأوروبيين.. كثير من الأفارقة.. بعض العرب... أغلبهم رجال.. النساء قليلات.. أغلبهن مرافقات لرجال، بعضهن زوجات والبعض الآخر مجرد مرافقات.

كان بالدور الأرضى ڤراندة فسيحة لكنها للأسف تطل على مقابر **كوتونو** فتلك المقابر كانت المنظر الوحيد المتاح إذا تخطت عينى الطريق لتبحث عن شىء يشدها.

أغلب الأيام كنتُ أكتفى بقطعة الخبز بالزبد التى أتناولها فى الصباح ومثلها فى الليل. حمداً لله لم أمكث طويلا فى تلك اللوكاندة فسرعان ما أرسل المدير سكرتيره ليأخذنى بسيارة المعهد إلى سكنى الجديد بالمفاجأة.. حى جميل.. ڤيلا.. حديقة.. حجرة فسيحة بها حمام خاص.. لم أصدق نفسى.. جلست على السرير أبكى. «حلم ولاّ علم». إننى فى مصر لاأنعم بهذا الفراش.

طرق الباب رجل قال إنه الطاهى. سأل إن كنت سأتناول الغداء - جاء شاب سألنى إن كان عندى ثياب للكى، ماذا؟ سألت عن أجر الحجرة قالوا إنها تتبع الجامعة سألت عن الأكل قالوا ٣٠٠ دولار فى الشهر. كنت جائعة فقبلت. قلت لنفسى أنه أجر الحجرة.

أغلقت الباب. وضعت كل الثياب المحتمل ارتداؤها فى كوتونو فى الدولاب. ما لن أرتديه وضعته فى الحقيبة الكبيرة أغلقتها وركنتها. وضعت مفرشا على السرير وبعض المفارش التى تصحبنى دائما هنا وهناك.

بدا الوقت طويلا لكن موعد الغداء حان. طرق الشاب الباب ليخبرنى بذلك ماذا؟ رجل؟ نزيل آخر؟ اقتربت من المائدة. هب واقفا.. قدم نفسه... أستاذ اقتصاد مسئول عن تطوير أفريقيا علميا وتكنولوجيا، مقيم فى كينيا.. أصله من النيجر قدمت نفسى وجلست قبالته. كان الطعام مطهواً جيدا وكان أيضا وافراً. تحدثنا عن أفريقيا ومستقبلها العلمى وأصلنا الحديث أياماً هى الأيام التى أقامها بدار الضيافة، حدثته عن لجنة الدفاع عن الثقافة القومية. أدركت وأنا أتحدث إليه قيمة هذه اللجنة وأهمية الهدف الذى أخذت على عاتقها تحقيقه. أدركت أيضا كم هو مهم الالتفات إلى العلم كمحور أساسى للثقافة القومية فى مصر.

فى الحديث مع الرجل بدت أفريقيا مكبلة بالقيود وبالعجز، لكن بالإنسان.. بالقدرات الكامنة فيه ليس هناك مستحيل.

سافر الرجل وبقيت وحدى بالدار، ڤيلا كبيرة بها عدة أجنحة وصالة كبيرة هى صالون وسفرة فى ذات الوقت، كنت أخشى الليل. أغلق الباب الخارجى جيدا عند الغروب وأطمئن أن الحارس الليلى موجود.

بدأت الدراسة.. خشيت أول درس.. لكن الأمور مرت على مايرام.

خرجت من حجرتى ذات صباح فوجدت بعض الآسيويين فى الصالون.. ألقيت عليهم تحية وقفوا.. قدموا أنفسهم.. المستشار الثقافى الصينى.. أستاذ بيولوجيا بجامعة شنجهاى، سائق السفارة، سألتهم إن كانوا يودون شاياً أو قهوة أجابوا بالنفى. أعددت لنفسى قهوة الصباح وعدت إلى حجرتى.

فى المغرب تقابلت والأستاذ الصينى فى الصالون. إنه سيقيم بالدار فى الطابق الأعلى وذلك لحين تدبير شقة له فى مساكن الجامعة. قال إن هذه أول مرة يترك فيها شنجهاى ويبتعد فيها عن أهله وعن زوجته وعن ابنه. كان صوته ينطق بالحب كلما نطق بكلمة الصين.

فيما بعد تقابلنا كثيرا فى الصالون. كان يعد طعاما بنفسه وكان وحتى ينضج الطعام يجلس فى الصالون. وفى هذا الوقت غالبا ما كنت أحتسى قهوة العصر فكنا نتبادل الحديث. حدثنى كثيرا عن بناء الصين وبناء الإنسان وأتى إلىّ من السفارة بعديد من المجلات الخاصة بالصين، وقد أكدت لى المقالات الخاصة ببناء الصين علميا وتكنولوجيا ماقاله الأستاذ النيجيرى عن أهمية تطوير أفريقيا علميا وتكنولوجيا.

بعد أسبوعين أصبحنا ثلاثة، جاء أستاذ فرنسى.. كان يقاسمنى الطعام. فى يوم على العشاء أنبأنى الأستاذ الفرنسى أن زلزالا حدث فى القاهرة، رغم حرارة الجو، شعرت بالبرد يسرى فى جسدى... ماالعمل؟

كان ابن الحارس الليلى الذى يقطن الخرابة المجاورة لدار الضيافة والذى يبلغ من العمر خمسة عشر عاما يستذكر دروسه على السلم، فعشّته ليست بها كهرباء ويعيشون فيها على لمبة جاز. إنه كان يجد فى لمبة السلم المؤدى إلى الحديقة ضوءاً مريحاً يعينه على الاستذكار، رغم معاناته من الناموس المنتشر فى تلك المنطقة، كلنا نعانى منه جميعا رغم التكييف، ورغم رش الحجرة، ورغم كل المحاولات.

لست أدرى لمَ فى هذا اليوم بالذات أدركت أن الفتى يعانى من الناموس. وعدت نفسى بدعوته فى الليالى القادمة للاستذكار بالداخل فى حجرة الطعام، وذلك بعد استئذان الصينى والفرنسى، فالطاهى والسفرجى يذهبان بعد العشاء، والمسئول عن دار الضيافة لايأتى إلا مرة كل أسبوع لأخذ تكاليف الأكل والاطمئنان أن كل شىء على مايرام.

طلبت إلى الصينى مرافقتى حتى كابينة التليفون، كانت أول مرة أخرج فى الليل. ليست هناك إضاءة والحفر كثيرة وبعض الباعة يعرضون بضاعتهم على ضوء لمبة جاز حتى يتعرف المارة عليهم وعلى بضاعتهم.

وصلنا إلى الكابينة. وضعت الكارت فى التليفون كوّنت الرقم وأصغيت: تسجيل يقول: المكالمة غير ممكنة. أعدت الرقم مرة ومرات والنتيجة هى هى.. رجعت إلى الدار، كان الصينى الفرنسى فى انتظارى.

سألانى عن أخبار البلد، قلت المكالمة غير ممكنة أضفت أن ذلك لايدهشنى فهناك خمسة ملايين مصرى بالغربة. استأذن الفرنسى وذهب لغرفته. ظل الصينى معى بعض الوقت. عقّب على قولى قائلا: كيف يعيش هذا العدد من المصريين بالخارج؟ من الذى يبنى مصر إذن؟ تطرق الحديث عن الأزمة الأقتصادية.. قال إن مرتبه فى الصين مائة دولار فى الشهر لكنه يكتفى بها... أضاف أنه فى بيته لا يتخطى مايكفى أكله ومواصلاته فقط، لذا فهو يطهو طعامه بنفسه. سألنى أن أفعل مثله وأوفر بذلك بعض النقود لبلدى.

فى الصباح كان حظى أفضل فقد استطعت الاتصال بالقاهرة والاطمئنان على العائلة. فى الليل حضر بعض المصريين لزيارتى؛ رجال فى الغربة! مدرس عربى، مدرس شريعة، أطباء ممارسون. تلك هى الجالية المصرية بكوتونو، كان أحدهم وهو طبيب قد دعانى على العشاء يوماً، وكان بعضهم مدعواً معى. كان الحزن مخيماً على الوليمة رغم إصرارهم على الضحك والتنكيت، بعد العشاء لعبوا الورق فهمت أن تسليتهم حين يكونون جماعة هى أخبار مصر ولعب الورق، وحين يتفرقون فالتسلية المتاحة هى الڤيديو والتليفزيون.

تحدثوا يوم زيارتهم لى عن مصر، صارت مصر وهى فى خطر غالبا عزيزة.. قلت مرة أخرى لماذا اليوم وليس كل يوم؟ فكل يوم زلزال وكل يوم خطر... وددت فى تلك اللحظة أن أمحو المسافة وأبيت فى بيتى. تساءلت هل شرخ؟ هل هدم؟ إن بيت أحد الزملاء شرخ.. اثنتا عشرة سنة غربة بنى فيها هذا البيت الذى شرخ فى لحظة.

خرجوا تاركين إياى للوحشة والحنين، عدت أعمل وأحضر الدروس وأفكر فى الصين.

قررت طهو طعامى بنفسى وبذلك أوفر مائتى دولار. لم يمكث الفرنسى طويلا ولم تظل حجرته خالية طويلا.

جاءت شابة ألمانية متخصصة فى الصوتيات، كما جاء أستاذ طب فرنسى وأيضا أستاذة مناخ فرنسية لم تعد هناك حجرة خالية بالدار.

كثيراً مادعانى أستاذ الطب الفرنسى لتناول القهوة معه بعد الغداء. كان يتحدث كثيرا عن أفريقيا ومأساة أفريقيا وانتشار الملاريا وضحاياها الأربعة الملايين فى السنة. أما الأستاذة الفرنسية فكثيرا ماكانت تسافر إلى الشمال للعمل هناك، وكثيرا ماكان يزورها تلاميذها من طلبة الدراسات العليا فى علم المناخ. أحيانا فى العصر كانت تأخذ كرسياً وتجلس بالحديقة المحيطة بدار الضيافة تدخن سيجارة.

لست أدرى لماذا أثارت إعجابى، أهى صلابتها، أهو إخلاصها الواضح لعملها ولطلابها الأفارقة.. أهو تواضعها وهندامها البسيط.. أم ماذا؟

حين تحدثنا كان الحديث فى العلم وتطوره سريع الإيقاع. حدثتنى أيضا عن تطوير علم المناخ وإدخال الإحصاء والحاسوب فى الدراسات الخاصة بهذا العلم. وسألتنى معاونة طلابها عن طريق معهد الاقتصاد فهم يحتاجون إلى الإحصاء والحاسوب لكن كيف؟ ليست لديهم برامج حاسوبية! البرامج فى القاهرة - فى باريس أيضا. لكننى فكرت فى القاهرة، لم لا أرسل فى طلبها؟ لكن الوقت! استقر عزمى على السفر لإحضار البرامج وعمل شىء من أجل الطلبة. ظلت تلك الفكرة خاطرا لكننى وجدت نفسى أسعى إلى تحقيقها.

عدت إلى مصر، بمعاونة معهد الإحصاء وبمعاونة وزارة الخارجية المصرية رجعت إلى كوتونو ومعى خمسون شريطاً حاسوبياً لاستخدام الإحصاء، كانت الرحلة شاقة - لكننى عدت وقد أنجزت شيئاً.

كانت السيدة قد سافرت.. لكن أحد طلبتها ظل يتردد علىّ للتزود بمعلومات فى الإحصاء. كان الطبيب قد أنهى مهمته وعاد إلى فرنسا.. أما الألمانية فقد ذهبت إلى الشمال.. الصينى أيضا رحل استقر فى إحدى شقق الجامعة لكنه عاد مراراً لزيارتى - غالبا يوم السبت عصرا، كان دائما يأتى ومعه بعض المجلات، ويسألنى عن رأيى فى إنجازات الصين وعن أحوال مصر. أعادت إلىّ قراءتى لتلك المجالات وحواراتى مع هذا الرجل بعض الثقة التى كنت بدأت افتقادها. وبدأت من جديد أرى فى بناء المستقبل هدفا يبدو بعيدا لكنه ليس وهماً. لكن كيف؟ لم يكن الحوار ممكنا مع رجال الجالية المصرية فقد انكمشت أهدافهم فى سكن أو مصاريف مدرسة.. وعبثاً كان الحديث إليهم عن هدف جماعى وحل جذرى لمشاكل الوطن.

أصر مدير المعهد على إقامة حفل لتسليم البرامج بحضره السفير وقد كان، صوّر التليفزيون الحفل، سجلته الإذاعة وكتبت عنه الصحف. وكم كنت فرحة حين تعرفت إلى عاملة التليفون وموظف البنك. المهم هو الطلبة الذين أتوا إلىّ فى اليوم التالى ليشكرونى وليهنئونى على مبادرتى.

بدأت أشعر أننى فى بيتى أو أننى فى بلدى وبدأ الإحساس بالغربة يتلاشى، بدأت أتنزه فى الشوارع وأنظر إلى الأشجار الجميلة وبدأت أستمتع بلون السماء والزرقة المبهرة. بدأت أيضا صداقة جميلة بينى وبين زوجة الحارس الليلى.. سيدة شابة ليست أمّ الفتى، فأم الفتى منفصلة منذ زمن عن الحارس ومتزوجة من آخر تقطن معه عشة أخرى لاتبعد كثيراً عن دار الضيافة. لفترة طويلة ملأت هذه الصداقة حياتى فى دار الضيافة. وبدأت أهمية نزلاء الدار من أساتذة أجانب تتضاءل بالنسبة لى.

كانت «بيتو» تسكن عشة فى الخرابة المجاورة للبيت. كانت تحرص على نظافة تلك العشة، وكانت ترعى بعض الأشجار التى أنبتها المطر فى الخرابة المحيطة بالعشة كما كانت هناك بعض الدجاجات ترمح وتجىء فى الحوش.. تأكل من الأرض. لست أدرى ماذا كانت تأكل لكن الأرض كانت مصدر طعامها الوحيد..

شجعتنى صداقة بيتو على الاقتراب من بائعة السجائر التى تتخذ من ركن الشارع مقراً لها، فهى تجىء يوميا قبل الفجر بساعة ونصف ومعها ثلاث فتيات فى حوالى العاشرة من عمرهن يجررن عربة بها بعض الكراتين التى تحتوى على البضاعة، ثم يفرغن البضاعة على الأرفف ثم مع الفجر يبدأن عملية البيع.

قبل الغروب يبدأن فى رصّ البضاعة فى الكراتين وعلى المغرب يذهبن مع الباعة إلى دارهن. كانت البضاعة: سجائر... وأرزاً... وسردينا.. وسكراً.. وشاياً... وصابوناً.. وما إلى ذلك من احتياجات المستهلك.

كانت تلك البائعة تعد من أثرياء البائعات فالأخريات لديهن القليل.. القليل جدا من المعروضات. يفترشن دكة أمامها طاولة عليها البضاعة.

مع الوقت أصبح لى بينهن عدة صداقات.. كنت أذهب إليهن وقت الفراغ أجالسهن وأتجاذب معهن أطراف الحديث.

كانت بيتو تأتى لزيارتى ليلا وتشركنى فى حلمها باقتناء تليفزيون، لكنها كانت دائما تنسى حديثها بقولها: كيف وليس عندى كهرباء؟

لم يعد الدرس بعد ذلك مجرد حصة، مجرد نظرية أقوم بإثباتها أمام الطلاب، أو مسألة أطرحها وأنتظر أن يشتركوا فى حلها. بدأ الدرس وكأن الحياة قد دبت فيه. بدأت أراهم، أتعرف إليهم، أحبهم، أشجعهم، بدءوا يزورونني فى دار الضيافة، فى البداية كانوا يسألونني عن حلول لبعض المسائل.. بعد فترة توطدت الصداقة وصاروا يتحدثون عن المستقبل، عن البحث العلمى، عن إمكانية مواصلتهم للدراسة لكن كيف والبلد فقير؟ سألونى عن الدراسات العليا فى مصر، سألونى عن منح دراسية. احترت فى الإجابة فالجامعة الوحيدة المتاحة للأفارقة جامعة سنجور بالإسكندرية وهى جامعة فرنسية ليس لمصر دخل بها.. أما الجامعات المصرية فلا تعمل حساباً للأفارقة. ووزارة الخارجية بدورها تسمح بإرسال الخبراء لكن لاتعطى منحاً دراسية علمية كانت أم تكنولوجية. فقط تعطى بعض الجهات منحاً.. لغة عربية أو شريعة. احترت بم أجيب وماذا أفعل؟

استمررت فى استقبالهم والحديث إليهم عن دروسهم وبعض النظريات الحديثة التى لم تدخل بعد فى مقرراتهم. اعتادوا الحضور إلى دار الضيافة واعتدت وجودهم معى حتى إننى خشيت اقتراب الامتحان وانتهاء السنة الدراسية وسفرهم إلى بلادهم أو إلى قراهم والابتعاد عنى.

أفريقيا..

العلم..

التكنولوجيا..

أصبحت تلك هى الفكرة المتسلطة على ذهنى كيف تخرج؟

وهل يمكننا الخروج؟.. بدت لى المشكلة صعبة.. لكن هل هناك مشكلة دون حل؟ وكيف لنا فى الحل، ونحن ننتظر أن يعطى لنا على صينية من ذهب ولا نبحث عنه نحن؟ قطع علىّ تأملاتى أستاذ من توجو لجأ إلى يئين بعد أحداث بلده، كان قد درس فى موسكو علم بالبرامج التى أرسلها معهد الإحصاء، قال إنه من المفيد تدريب طلبته على استخدام بعضها.. أتى ليتعرف إلىّ وليتجاذب معى أطراف الحديث.

كان الحديث إليه متعة، كان شجيا مثمرا. قال لى إنه كتب عدة مقالات عن مستقبل الحاسوبية فى غرب أفريقيا وإنه أسهم فى تأسيس أول مركز حساب علمى فى «لومى» عاصمة «توجو»، قال أيضا إنه يأمل فى أن تستقر الأمور فى بلده حتى يواصل أبحاثه وطموحاته العلمية، كان يأسف على كل تلك الاضطرابات التى تعرقل مسيرة أى إنجاز فى الدول النامية وتعرقل النماء الذى يجب أن تكون له الأولوية على أى خلاف حزبى.. عرقى أو قبلى.

سألنى إن كان يمكنه الحضور إلى مصر. حدثته عن مؤتمر الإحصاء السنوى فى جامعة القاهرة، أعطيته العنوان ونصحته بالتقدم ببعض أبحاثه.

فكرة المؤتمر شجعتنى على دعوة مدير المعهد إلى القاهرة، شجع السفير الفكرة.. وافق المعهد فى القاهرة ووافقت وزارة الخارجية.

بدت القاهرة مهمة. بدوت سعيدة فى لحظة ورغم تجديد العقد وقبل أن أعيد التفكير قررت العودة.

أفريقيا الصامتة..

أفريقيا الفقيرة..

أفريقيا المأساة..

والعالم يأتى للفرجة...

لم أحبب أفريقيا كما أحببتها لحظة قرارى بالسفر ماذا أفعل هنا؟ ما الذى أضيفه.. بضعة دولارات تنمو فى حسابى؟ الثورة! باتت تلك الكلمة ترن فى أذنى كالجنون، الثورة! لكن الثورة على مَن، والثورة على ماذا؟

هل تغيير حكم يكفى؟ هل طرد الغرب يكفى؟ ما الذى يجب تدميره حتى نخرج من هذا المأزق؟ الفقر أم الجهل؟

برز البيت الذى شرخه الزلزال من بين أشجار الموز.

اثنتا عشرة سنة غربة شرخها الزلزال فى لحظة.

اثنتا عشرة سنة أولاد دون أبيهم.

اثنتا عشرة سنة والرصيد بالدولار ينمو..

وعائلة بل عائلات بلا بلد.. بلد كانت له الريادة يتعطل.

أحببت مصر فى تلك اللحظة وبكيت، لقد حرمونا من العلم.. من الحياة، عدت..

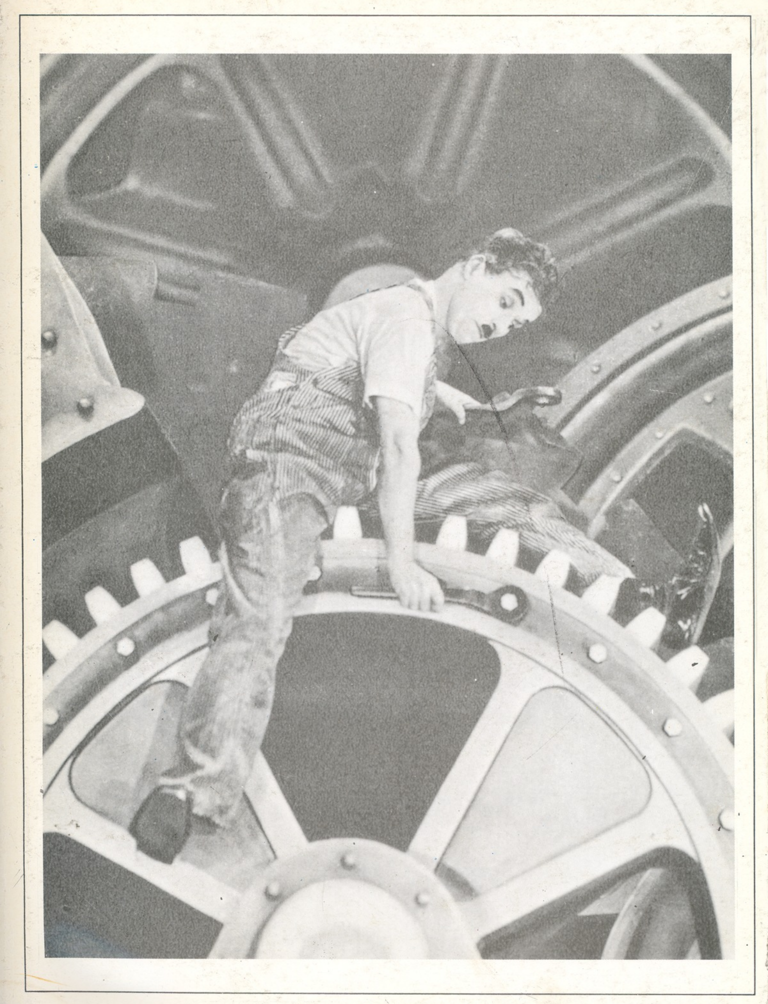
جاء مدير المعهد إلى المؤتمر.

ذهبت به إلى الأهرامات وإلى أبى الهول وإلى الأنتكخانة وخان الخليلى.

ذهبت به إلى شبكة المعلومات فى جامعة عين شمس، سأله مرافقنا عن بلده ضغط على بعض الأزرار. جاءت كلمة يئين على شاشة الحاسوب وجوارها رقم ٤٢، قال المرافق: إن يئين أنتجت ٤٢ بحثاً فى التربية، ابتسم الرجل فرحاً.. علمت يومها أن مصر بها...ر.٦٠ باحث فى الفروع المختلفة.

مشيت مع الرجل فى صمت حتى وصلنا إلى العربة التى أقلتنا إلى الجامعة، فى اليوم التالى حين أوصلته إلى المطار قال لى: إن مصر منارة أفريقيا، أضاف: لقد بهرتنى شبكة المعلومات، سوف أحدث أمينة المكتبة عنها.

فى الأسبوع التالى عدت إلى لجنة الدفاع إلى الثقافة القومية.. عدت أيضا إلى عملى، رتبت بيتى، بدأت فى كتابة خطابات طويلة إلى الأفارقة الذين قابلتهم بالمعهد أو بالوزارة والذين أرسلوا إلىّ كلمات مع مدير المعهد. ظلت بيتو أمام عينى فليس لديها عنوان وهى لاتقرأ، فالشوارع هناك دون أسماء والبيوت ليست مرقمة ■



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب